

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

ФІЗЕР КАТЕРИНА СЕРГІЇВНА

УДК 78. 036: 78. 04 (477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЗАГОЛОВОК МУЗИЧНОГО ТВОРУ
ТА ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ
В НОВІТНІЙ МУЗИЦІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

17.00.03 — Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

К. С. Фізер

Науковий керівник:

**Зінькевич Олена Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, професор**

Київ — 2019

АНОТАЦІЯ

Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів). — Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Київ, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню заголовка як одного з найважливіших компонентів смислової організації твору, «першого слова», яке надає ім'я музичному твору і виступає своєрідним ключем для його розуміння. Актуальність роботи зумовлена необхідністю звернути особливу увагу на заголовок у музиці як феномен, визначити його роль у формуванні передрозуміння музичного твору і виявити механізми, спрямовані на смислове осмислення сучасних композицій.

Головний напрям дослідження визначено специфічними особливостями заголовка — його унікальним місцем у музичному творі, різноманіттям його структурних форм, типів і функцій. Відзначено, що заголовок як словесний концепт твору формує установку на сприйняття музичного змісту твору, задає його передрозуміння.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній проблема заголовка стала темою окремого дослідження і вперше розглядається у вітчизняному музикознавстві. Уперше визначено поняття музичного заголовка і його специфіку; упроваджено комплексний підхід до вивчення проблеми музичного заголовка як феномену і невід'ємної складової художнього твору; розглянуто передтекстову роль музичного заголовка і заголовкового комплексу стосовно музичного тексту; розроблено класифікацію типів сучасних номінацій за фабельно-змістовним критерієм; розкрито прогностичну функцію незвичних

номінацій у вперше проаналізованих камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів — Ю. Гомельської, З. Алмаші та О. Щетинського. Уперше в інтерв'ю автора дисертації з композиторами цілеспрямовано порушено питання стосовно їх ставлення до проблеми заголовка як творчого акту.

Набули подальшого розвитку розроблені у працях філологів і лінгвістів методи дослідження заголовка як імені художнього твору; теоретичні положення про заголовок як сполучну ланку між текстом і позатекстовою реальністю; про здатність заголовка задавати орієнтири для сприйняття образного змісту твору.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, який поєднує: філологічний аналіз словесних назв музичних творів Нового і Новітнього часу; музикознавчий аналіз засобів конкретизації програмного смислу заголовка в музиці; системний метод розробки класифікаційних підходів щодо функцій і типів назв музичних творів; компаративний метод аналізу творів і біографічний метод — для виявлення обставин створення композиторами художніх текстів.

Теоретична концепція дослідження спирається на специфіковані основні положення теорії заголовка, розробленої філологами, з урахуванням досвіду новітньої творчої практики. Уперше розкрито поняття «заголовок у музиці» і запропоновано його дефініцію; розглянуто різноманітні функції заголовка, з яких виділено п'ять основних: номінативну, інформативну, розділову (виділення тексту з навколишнього простору), експресивно-апелятивну і рекламну.

У дисертації запропоновано розподіл наявних у музиці назв на дві типологічні групи: жанрову і програмну, кожна з яких презентує свої прогностичні і кларитивні можливості. У типологізації програмних заголовків враховано їх «передтекстовий» потенціал у співвідношенні з музичним текстом.

Представлена в дисертації класифікація заголовків ґрунтується на фабульно-змістовному (тематичному) принципі.

Виявлено, що заголовковий комплекс музичного твору містить елементи, притаманні заголовку загалом (ім'я автора, підзаголовок, присвяту, епіграф, дату й місце написання/видання, графічне оформлення обкладинки і титулу). Зазначено, що специфіку заголовкового комплексу музичного твору становлять позатекстові елементи, які вказують на виконавський склад, темп і характер музики, метроритмічні позначення; позатекстовими елементами також виступають літературна програма, авторська передмова, авторські ремарки і коментарі.

У дисертації розглянуто історію становлення програмних назв з акцентом на музиці Нового часу, що надало можливість визначити характер метаморфоз сучасних заголовків. Зазначено, що програмність музики бароко, і відповідно назви творів, набули національної своєрідності; у другій половині XVIII ст. програмні назви є найбільш характерними для творів розважального характеру. Відзначено, що найвищий розквіт програмної музики, як і програмних назв, відбувається в епоху романтизму. На межі XIX–XX століть назви творів зазнають суттєвих змін, зумовлених новими стильовими тенденціями у музичному мистецтві, які в повному обсязі виявляють себе в музиці Новітнього часу.

На основі номінативного аналізу охарактеризовано особливості заголовкового комплексу «Дитячого альбому» П. Чайковського. Зроблено важливий висновок про те, що змістовно-сміслові прогнози, висловлені виключно на основі номінативного аналізу, цілком збігаються з висновками дослідників, які спираються на аналіз музичного тексту.

У дисертації особливу увагу приділено розгляду тих суттєвих змін, яких зазнала номінація музичних творів наприкінці XX — початку XXI ст. Виявлено появу нових, тематично і лексично не обмежених назв із не властивою раніше музиці предметністю, фразеологією побутового спілкування, роз-

горнуті повідомлення й осколкові структури. Виявлено значні зміни в диспозиції функцій заголовків, зазначено, що властивий постмодерну епатаж, ігрова логіка відповідно підсилюють експресивно-апеляційну і рекламну функції. Зафіксовано певні зрушення в типології заголовків: жанрові назви часто конкретизуються програмними уточненнями, а серед програмних заголовків на перший план виходять абстрактно-номінативні назви. Зміни помічено й у тематичному спектрі назв, у якому задіяні різні сфери людського існування. Зведенням проспективної ролі заголовка до мінімуму зумовлюється поява композиторських коментарів, якими пояснюється музичний смисл творів.

Прспективні можливості сучасних заголовків розкрито в аналізі творів Ю. Гомельської, З. Алмаші та О. Щетинського. Аналіз назви інструментального тріо Ю. Гомельської «гербарій ... музика спогадів...» виявив імпліцитний характер зв'язку між заголовком і музичним текстом, унаслідок чого вирішення проблеми слухацького передрозуміння виходить за межі художнього тексту — у сферу позатекстової реальності (на основі асоціативного ланцюжка «гербарій — пам'ять — спогади»). У фортепіанній п'єсі З. Алмаші «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва» виявлено яскраво виражений експліцитний зв'язок заголовка-оповіді з музичним текстом за допомогою засобів реалізації програми, характерних для програмної музики ХІХ століття, що зумовлює прогностичний характер слухацького передрозуміння. Авторська програма з абсурдними «відхиленнями» у змісті вносить у смислове поле заголовка і музичного тексту яскравий гумористичний ефект і прогнозує ігрову ситуацію, яка резонує з естетикою постмодернізму. У творі О. Щетинського «Обриси і кольори» загальна назва і назви двох п'єс, які утворюють цей органний цикл («Tints of green» — «Відтінки зеленого» та «Silver and grey waves» — «Сріблясто-сірі хвилі»), кореспондують з назвами багатьох творів В. Кандинського. На асоціації із абстрактним живописом спрямовує анотація О. Щетинського, який стверджує, що смисл, зміст музики та її основне значення криються у звукових формах та їх

комбінаціях. Кореляцією безпредметного живопису і подібних процесів в музиці (А. Шенберг, А. Веберн) зумовлена конструктивна ідея твору (хвилеподібний рельєф) і використання несерійної додекафонії, сонорних звучань, нерегулярної ритміки, поліритмії. Доведено, що прогностичні можливості назви твору О. Щетинського перебувають у сфері позатекстової реальності й мають яскраво виражений імпліцитний характер.

Аналітична апробація теоретичних положень дає підстави для висновку про те, що номінативні процеси у творчості українських композиторів виступають своєрідним дзеркалом, у якому відображається строката картина різноспрямованих естетичних тенденцій Новітнього часу. Іменування твору виступає одним із параметрів індивідуалізації авторського задуму. Лексикон найменувань нарівні з музикою є невід'ємною складовою художньою системи композитора, вираженням його індивідуального стилю. Це словесна модель світобачення автора, у якій відображається його творча особистість, культурний досвід, особливості світовідчуття.

Отже, результати дослідження заповнюють прогалину у вивченні проблеми заголовка в музиці та можуть бути використані у подальших теоретичних та історичних розробках.

Ключові слова: заголовок, заголовковий комплекс, програмна музика, художній твір, імпліцитний, експліцитний, перспекція, заголовок-протагоністо, затекстові елементи, П. Чайковський, Ю. Гомельська, З. Алмаші, О. Щетинський.

SUMMARY

Fizer K. The title of the musical work and its functioning in the New Music (on the example of creativity of Ukrainian composers). — The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Ph. D. thesis in Art history in the specialty 17.00.03 “Musical Art”. — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

This dissertation focuses on the research of a headline as one of the most important components for the music composition semantic organization as the "first word" giving the name to a music composition and serving as a unique key for its understanding. The research relevance is due to a need to pay special attention to the headline in music as a phenomenon, to determine its role in the music composition perception and to identify mechanisms for a meaningful understanding of contemporary compositions.

The research main direction is determined by the specific features of the headline, by its unique position in music composition, its structural forms, types and function diversity. The research notes that the headline as a verbal concept of a composition influences the perception of the music composition content and sets its pre-understanding.

Dissertation scientific novelty is that the headline issue became the topic for separate research and is analyzed in domestic musicology for the first time. It defines the music headline concept and its specificity for the first time; introduces a comprehensive approach to the study of the music headline issue as a phenomenon and an integral component of a piece of art; illustrates the pre-text role of the music headline and headline complex in relation to the music text; develops the classification of modern nomination types according to plot and content criterion; reveals for the first time the prognostic function of unusual nominations in the chamber-instrumental compositions by contemporary Ukrainian composers - Yuliya

Homelska, Zoltan Almashi and Oleksandr Shchetynskiy. The author of the research in interviews with Ukrainian composers for the first time opens the question of their point of view on the headline as an act of creativity. The dissertation further develops methods worked out by philologists and linguists to study the headline as the name of artwork, theoretical provisions of headline as a link between text and non-text reality and its ability to set guidelines for the perception of the composition figurative content.

The research methodological basis is a comprehensive approach, which combines: philological analysis of verbal headlines of music compositions of modern and contemporary times; musicological analysis of the means of specifying the programmatic sense of a headline in music; system method for developing classification approaches to the functions and types of music composition headlines;

a comparative approach for analyzing of compositions and a biographical approach to identify the circumstances for composers to create artistic texts.

The research theoretical concept is based on the specific quintessential theory of the headline principles, developed by philologists, taking into account the experience of the latest creative practice. It describes for the first time the concept of headline in music and proposes its definition; analyzes various headline features and highlights the main five of them: nominative, informative, divisionary (selection of text from the surrounding space), expressive and appeal and advertising. The dissertation proposes dividing of music headline into two typological groups: genre and program, and each of them presents its own prognostic and clearing options. The classification of program headlines takes into account their "pre-text" potential in relation to musical text. The headline classification presented in the dissertation is based on the plot and content (thematic) principle.

It is revealed that the music headline complex contains the elements inherent in the headline as a whole (author's name, subtitle, dedication, epigraph, date and place of writing / publication, graphic design of the cover and title). It is noted that the specifics of the music headline complex are non-text elements, which indicate

the performance composition, tempo and nature of music and metro-rhythmic notations; non-text elements are also literary program, author's foreword, author's notes and comments.

The dissertation deals with the history of program headlines development with emphasis on the music of modern times, which made it possible to determine the nature of the modern headlines metamorphoses. It is noted that the program-mability of Baroque music, and accordingly the composition headlines, have acquired national originality; in the second half of the eighteenth century the program headlines are most typical for entertaining compositions. It is noted that the program music, as well as program headlines mostly developed during romanticism era. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the composition names undergo significant changes due to new stylistic trends in music art, which fully demonstrate themselves in the music of modern times.

Basing on the nominative analysis, the characteristics of the headline complex of the "Children's Album" by Petro Tchaikovsky were given. An important conclusion is made that the contextual and semantic predictions made basing on nominative analysis are in line with the conclusions of researchers who rely on the music text analysis. The dissertation pays special attention to the significant changes, which the nomination of music compositions underwent at the end of the twentieth and at the beginning of twenty first century. It reveals the emergence of new thematically and lexically unrestricted names with objectification, previously untypical for music, the phraseology of everyday communication, detailed messages and fragmentary structures. Significant changes in the disposition of the headline functions have been revealed; it is noted that postmodern epatage and the game logic enhances the expressive and appeal and advertising functions.

Some changes in the headline typology have been set: genre names are often given programmatic refinements; and abstract and nominative names step forward in program headlines. The changes have been noticed in the thematic spectrum of names, where different fields of human existence are involved. Minimizing the

headline's prospective role provides the emergence of composer commentary that should clarify the compositions' musical meaning.

Prospective potentials of contemporary headlines are revealed in the analysis of compositions by Homelska, Almashi and Shchetynskiy. An analysis of Homelska instrumental trio name "herbarium... music of recalls..." revealed the implicit nature of the coherence between the headline and the music text, which puts the solution of the listener's understanding beyond the artistic text to the scope of extra-text reality (based on "herbarium-memory- reminiscence" association chain). The pronounced explicit link of the story-headline to the music text was revealed in piano composition "A Penguin's Journey with the Gradual Emergence of the Aurora Borealis" by Almashi by means of program implementation tools typical for twenty first century program music that influences prognostic preconceptions of music by listeners. The author's program with absurd "deviations" in its content brings bright humorous effect to the semantic field of the headline and the music text and predicts a game situation resonating with the postmodernism aesthetics. In "Outlines and Colors", the composition by Shchetynskiy, the common name and headlines of the two plays of this organ cycle («Tints of green» and «Silver and gray waves») correspond with the titles of many works by Vasyl Kandinsky. The association with abstract painting is targeted by an abstract by Shchetynskiy, who argues that the sense, content of music and its essential meaning lies in sound forms and their combinations. The correlation of non-objective painting and similar processes in music (A. Schoenberg, A. Webern) determines the constructive idea of the composition (wave-like relief) and the use of non-serial dodecaphony, sonorous sounds, irregular rhythm and polyrhythmia. It is proved that the prognostic options of the headlines in compositions by Shchetynskiy are in the field of non-text reality and have a pronounced implicit character.

Analytical approbation of theoretical provisions leads to the conclusion that the nominative processes in the compositions by Ukrainian composers act as a kind of mirror reflecting a vivid picture of the diverse aesthetic trends of contemporary

times. Naming the composition is one of the parameters for individualization of the author's intention. The vocabulary of names, along with the music is an integral part of the composer's artistic system and an expression of his individual style. This is a verbal model of the author's philosophy reflecting his/her creative personality, cultural experience, peculiarities of worldview.

Thus, the research results fill the gap in the study of the headline in music issue and can be used in future theoretical and historical developments.

Keywords: title, headline complex, program music, artwork, implicit, explicit, prospectus, protagonist title, text elements, P. Tchaikovsky, J. Gomelskaya, Z. Almashi, A. Shchetynsky.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Зипа Е. С. Заголовочный комплекс струнного трио Ю. Гомельской «Гербарий...музыка воспоминаний...» как функционально-стилевой индикатор // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 49. С. 133–144.
2. Зипа Е. С. Имя музыкального произведения: метаморфозы современности // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. Вип. 43. С. 76–86.
3. Зипа Е. С. Пространство имён в «Детском альбоме» П. И. Чайковского. // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. Вип. 39. С. 81–89.
4. Зіпа К. С. Ім'я музичного твору як елемент його образно-сміслового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської «...гербарій...музика спогадів...») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 23. Київ : Міленіум, 2013. С. 84–92.
5. Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 178–183.

З М І С Т

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1 ЗАГОЛОВОК ЯК НЕВІД’ЄМНИЙ КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	21
1.1 Історіографія питання.....	21
1.2 Природа, функції, типи заголовка в музичному творі.....	36
1.2.1 Функції заголовка	40
1.2.2 Типологія заголовків	46
1.2.3 Заголовковий комплекс	52
Висновки до першого розділу	62
РОЗДІЛ 2 ЗАГОЛОВОК У МУЗИЦІ НОВОГО ЧАСУ	65
2.1 Заголовок у програмній музиці. Короткий історичний екскурс	65
2.2 Змістоутворююча роль заголовкового комплексу (на прикладі «Дитячого альбому» Петра Чайковського)	77
Висновки до другого розділу	84
РОЗДІЛ 3 НАЗВА В МУЗИЦІ НОВІТНЬОГО ЧАСУ (ОСТАННЯ ТРЕТИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)	88
3.1 Функції, типи, тематика сучасних номінацій	90
3.2 Передтекстова функція сучасних номінацій та особливості її реалізації	96
3.2.1 Заголовок струнного тріо Юлії Гомельської «гербарій ... музика спогадів ...» як індикатор смислового поля твору	96
3.2.2 Прогностична функція заголовка фортепіанної п’єси Золтана Алмаші «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного сяйва»	109
3.2.3 Роль живописних конотацій у заголовку (“Обриси та кольори” для органа Олександра Щетинського)	134

Висновки до третього розділу	156
ВИСНОВКИ	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	166
ДОДАТКИ.....	179
Додаток А Список опублікованих праць за темою дисертації	179
Додаток Б Класифікація назв сучасних українських творів.....	180
Додаток В «Як я даю назви» (інтерв'ю з композиторами).....	186
Інтерв'ю із Золтаном Алмаші.....	186
Інтерв'ю з Юлією Гомельською.....	191
Інтерв'ю із Сергієм Зажитьком	196
Інтерв'ю з Кармеллою Цепколенко	204
Інтерв'ю з Олександром Щетинським	207

ВСТУП

Актуальність теми. Властивості заголовка як імені художнього тексту давно привертають увагу дослідників, які справедливо вважають назву твору його невід’ємною складовою. Заголовки називають *Partes minores* творів (їх малою частиною), пишуть, що сам заголовок — це твір *in restricto* (тобто у стисканні), що він служить функціонально-стильовим індикатором. Як невід’ємний компонент художнього твору заголовок фігурує в дослідженнях М. Бахтіна [4], Ю. Лотмана [67] та інших видатних учених. Особливо зростає увага до цієї проблеми в другій половині ХХ століття, про що свідчать теми міжнародних конференцій: «Феномен назви художнього твору» (1998), «Феномен заголовка: інтерпретаційні можливості словника заголовків» (2004) та ін.¹, а також ціла низка дисертаційних робіт, монографій, статей, навчальних посібників тощо, присвячених вивченню цього феномену з різних позицій.

Але якщо цю тему активно розробляють літературознавці та лінгвісти, то музикознавці її практично не порушують. Досі немає роботи, у якій би комплексно розглядалися питання, що стосуються онтологічного статусу заголовка в музиці та його співвідношення з музичним текстом, історичної еволюції назв музичних творів тощо. Заголовок сприймався як цілком зрозуміла вказівка на жанр (симфонія, квартет, соната, сюїта тощо) або програму твору («Битва при Керженці», «Море», «Ранок», «Ромео та Джульєтта» тощо), яку з певною мірою конкретизації розкривав композитор. Крім того, завжди усвідомлювалась важлива роль заголовка у створенні певної слухачької установки на сприймання нового твору, його співвідношення із законами певного жанру чи з програмним першоджерелом (художнім або об’єктивно-

¹ 28–29 мая 1998 г. Москва. Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. Вторая международная научная конференция «Феномен названия художественного произведения». URL: <http://vestnik.rsl.ru/article.html?id=55433>; 8–9 июля 2004 г., Москва, Российский государственный гуманитарный университет. URL: <http://www.ruthenia.ru/archiv.html?tillday=11&tillmonth=07&tillyear=2004&topic=all> (дата обращения: 12.08.2018)

реальним). Що стосується «програмної» роботи композитора і її слухацького осягнення, то їх осмислено в таких широко розвинених сферах музичного знання, як психологія музичного сприйняття та інтерпретація (*композиторська інтерпретація*).

Наприкінці ХХ століття номінація музичних творів набула такого незвичного характеру, що традиційні форми створення слухацького очікування втратили своє значення. Яку установку формують заголовки «Кімнатна рослина», «Ось так!», «Білий квадрат» та їм подібні? Ці назви неможливо перевірити звичними способами, бо прийоми та засоби музично-образної конкретизації, вироблені в музиці *Нового* часу, майже не «працюють» (або «працюють» інакше) в музиці часу *Новітнього*. Постає необхідність звернути особливу увагу на заголовок у музиці як феномен і на його роль — бути передтекстом, що створює передрозуміння музичного твору, виявити механізми цього передрозуміння. Вирішення цієї проблеми сприятиме словому розумінню сучасних композицій. Потреба заповнити цю прогалину в дослідженні проблеми заголовка відповідно до сучасних наукових уявлень про цей феномен і з урахуванням досвіду новітньої творчої практики зумовлює **актуальність** теми роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського відповідно до теми № 2 «Українська музика у контексті світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015–2020 рр.).

Мета дослідження — виявити сутність, функції, типи і тематику заголовків, їх співвіднесеність з музичними творами, що іменуються в камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів.

Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- сформувати корпус програмних назв в українській камерно-інструментальній музиці Новітнього часу на основі аналізу програм фестивалів і концертів;
- здійснити функціональну, типологічну і тематичну класифікацію назв;
- визначити роль заголовка і заголовкового комплексу як важливих компонентів смислової структури музичного твору;
- проаналізувати музичні твори Нового і Новітнього і розкрити зв'язок між заголовком та їх образним змістом;
- виявити в сучасних заголовках механізми слухацького прогнозування;
- узагальнити основні положення теорії заголовка, розробленої літературознавцями і лінгвістами, специфікувати їх до музичного твору.

Об'єкт дослідження — камерно-інструментальні твори Новітнього часу з програмними назвами.

Предмет дослідження — програмний заголовок камерно-інструментальних творів у новітній українській музиці.

Аналітичний матеріал дослідження:

- заголовки інструментальних творів сучасних українських композиторів, представлених у програмах фестивалів («Київ Музик Фест», «Два дні та дві ночі нової музики», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих», «Контрасти»);
- камерно-інструментальні програмні твори Нового і Новітнього часу;
- інтерв'ю з українськими композиторами (З. Алмаші, Ю. Гомельською, С. Зажитьком, К. Цепколенко, О. Щетинським).

Методологічну базу дослідження становить методологія сучасного історичного і теоретичного музикознавства. У роботі застосовано комплексний

підхід, зокрема: філологічний аналіз словесних назв музичних творів Нового і Новітнього часу; музикознавчий аналіз — для дослідження засобів конкретизації програмного смислу заголовка в музиці; системний метод — для розробки класифікаційних систем щодо функцій і типів назв музичних творів; компаративний метод — для порівняння творів; біографічний метод — для виявлення обставин створення композиторами художніх текстів.

Теоретичною базою дослідження стали наукові праці із проблем:

— співвідношення слова та музики (О. Михайлов [76], К. Руч'євська [92], Є. Чигарьова [119] та ін.);

— назви як імені художнього твору (Л. Кудінова [61], О. Лосєв [65], Ю. Лотман [67], О. Михайлов [75], П. Флоренський [105] та ін.);

— онтології та поетики заголовка і заголовкового комплексу художнього твору (Н. Веселова [13], О. Зінькевич [30], Л. Казанцева [42], Н. Кожина [49], С. Кржижановський [59], Н. Кудінова [61], Ю. Лотман [67]);

— програмності в музиці (Л. Кияновська [47], Г. Краукліс [56], А. Муха [82], О. Соколов [95], М. Тараканов [100], Ю. Тюлін [103], В. Холопова [109], Ю. Хохлов [112] та ін.);

— історико-стильової еволюції музичного жанру і стилю (М. Арановський [2], Г. Дауноравічене [22], А. Коробова [52], М. Лобанова [64], Є. Назайкінський [83], О. Соколов [95], А. Сохор [98], В. Цуккерман [114], І. Тукова [102], С. Шип [120] та ін.);

— змісту художнього твору і психології музичного сприйняття (В. Медушевський [71], Є. Назайкінський [83], Г. Орлов [85], В. Холопова [110] та ін.);

— інтерпретації (Є. Гуренко [21], К. Зєнкін [28], В. Москаленко [79]);

— постмодерну як однієї з провідних художніх тенденцій сучасності (Д. Затонський [27], О. Зінькевич [31], І. Ільїн [40], М. Маньковська [70], Л. Кияновська [47] та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів. Розглянута в дисертації проблема заголовка стала темою окремого дослідження і вперше розглядається у вітчизняному музикознавстві. У дисертації вперше:

— визначено поняття музичного заголовка і розглянуто його специфічні особливості;

— впроваджено комплексний підхід до вивчення проблеми музичного заголовка як феномену і невід’ємної складової художнього твору;

— розглянуто передтекстову роль музичного заголовка і заголовкового комплексу по відношенню до музичного тексту;

— розроблено класифікацію типів сучасних номінацій за фабульно-змістовним критерієм;

— розкрито прогностичну функцію незвичних номінацій у вперше проаналізованих камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів Юлії Гомельської, Золтана Алмаші та Олександра Щетинського;

— у представлених інтерв’ю автора дисертації з композиторами цілеспрямовано порушено питання стосовно їх ставлення до проблеми заголовка як творчого акту.

Набули подальшого розвитку:

— розроблені у працях філологів і лінгвістів методи дослідження заголовка як імені художнього твору;

— теоретичні положення про заголовки як сполучну ланку між текстом і позатекстовою реальністю;

— питання про здатність заголовка задавати орієнтири для сприйняття образного змісту твору.

Практичне значення роботи: Матеріали і висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики та аналізу музичних творів, а також у дослідженні сучасної музики і виконавській практиці для з’ясування окремих питань аналізу та інтерпретації.

Апробація матеріалів дисертації здійснювалась у формі обговорення і звітування на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики і кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також у виступах на XII, XIII та XV Міжнародних науково-практичних студентських конференціях «Молоді музикознавці України» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра 2–5 лютого 2011р., 3–5 січня 2012 р., 8–10 січня 2014 р.).

Публікації. За матеріалами роботи опубліковано п'ять статей, усі вони — у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України. Одна із них індексується в міжнародних наукометричних базах даних.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких містить підрозділи й висновки, загальних висновків. У списку використаних джерел — 131 позиція, з них 6 англійською та німецькою мовами. У додатках вміщено: Список опублікованих праць за темою дисертації (А); Класифікація назв сучасних українських творів (Б); «Як я даю назви» (інтерв'ю з композиторами) (В). Загальний обсяг дисертації становить 209 сторінок, з них 165 — основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЗАГОЛОВОК ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

1.1 Історіографія питання

Унікальним положенням заголовка в художньому творі, різноманіттям його структурних форм і виконуваних ним функцій зумовлено все більше зростання уваги до цього феномену. Як ініціальний елемент тексту заголовок є одним із найважливіших компонентів його смислової організації. Виступаючи «смісловим згустком тексту» і своєрідним ключем до його розуміння, він також є «першим словом», яке надає ім'я тексту. Не випадково саме філологи вперше стали займатися проблемою заголовка, розглядаючи його із семантичної, психологічної, структурної, стилістичної та естетичної точок зору.

Основи фундаментального вивчення заголовка були закладені у працях письменника та критика С. Д. Кржижановського ще у 1920-х роках. Дослідник першим звернувся до питань, важливість та актуальність яких підтверджується сучасною наукою. Це насамперед проблема зв'язку заголовка з текстом. С. Д. Кржижановський писав: «*Заглавие* — ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за *главное* книги. Заглавием книга (или вообще замкнутое литературное произведение) представлена и показана читателю в мале <...> Книга и есть *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух — трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*, книга — заглавие *in extenso*»² [59, с. 245]. Книга С. Д. Кржижановського «Поетика заголовків» (1931) [60] — перша серйозна робота з поетики книжкового найменування, що стала класичною працею. Оригінальні думки про природу назви у драматургії висловив С. Кржижановський у доповіді «П'єса та її заголовок» (1939): «Заглавие есть предмет искусства, нельзя смотреть на

² Стилістичними особливостями цитованих джерел зумовлено їх виклад мовою оригіналу.

него пренебрежительно <...> заглавие — это живой стержень <...> из живого стебля» [58]. С. Д. Кржижановський першим вказав на відповідність між заголовком та адресатом твору, зазначивши, що тенденції надання заголовка характеризують не тільки автора твору, а й читача («Изучение заглавий <...> приводит не столько к познанию писателя данной эпохи, сколько к познанию ее читателя» [60, с. 217]). Учений також запропонував одну з перших типологій структури заголовка, виділивши *заголовки-протагоністо* і *заголовки-ситуації*. Концепція С. Д. Кржижановського, яка зберігає свою цінність і в наш час, лягла в основу подальших наукових розробок у цій галузі.

Різні аспекти проблеми заголовка, що стосуються осмислення його природи, структури, функцій, типів тощо, стали предметом розгляду в численних працях літературознавців та лінгвістів. До того ж специфікою кожної філологічної дисципліни визначено ракурс дослідження, мету і стратегію у вивченні цього феномену.

Широко й різнобічно проблему заголовка вивчають лінгвісти, увагу яких скеровано переважно до заголовка як до *мовного* явища: до синтаксичної організації та стилістики заголовка, його функцій у різних типах тексту. З'ясовується граматичний статус заголовка, використані в ньому структури мови (слово як назва, словосполучення-заголовки, пропозиції-заголовки, іменні та дієслівні назви тощо), заголовки розглядаються парадигматично — у зіставленні їх один з одним і поза зв'язком із текстом тощо. Відповідно здійснюється і класифікація назв (за семантичним, структурним, стилістичним та іншими критеріями).

Літературознавців цікавить *смилова* роль, походження, історичне побутування заголовків, їх еволюція, залежність від жанрової специфіки тексту. Чимало праць літературознавців присвячено особливостям заголовків у творчості різних письменників — у плані стильової відповідності або як прояв професійної майстерності. Велика увага приділяється вивченню специфіки заголовків у різних типах текстів: прозових і поетичних, у наукових працях,

газетних і журнальних статтях, рекламі — усе це свідчення того, що заголовок є облігаторною одиницею не тільки для художніх творів, а й для текстів масово-інформаційного, наукового, навчально-методичного та будь-якого іншого характеру. Однак головний акцент робиться на поетиці заголовка. Отже, незважаючи на відмінність підходів до вивчення заголовка в лінгвістиці та літературознавстві, загальним для них є питання про природу і статус заголовка.

Згодом примножуються вектори й розширюється інструментарій вивчення проблеми заголовка. Якщо в 1960-ті роки стимулом зростання дослідницької активності була розробка системного підходу у філології, то в кінці ХХ — на початку ХХІ століття завдяки використанню методів, що склалися в таких гуманітарних науках, як семіотика, текстологія, герменевтика та ін., відкрилися нові можливості для комплексного вивчення заголовка як феномену. Залучені були ідеї ономатології, зокрема, філософія імені, створена С. Булгаковим [9], П. Флоренським [105] та О. Лосєвим [65] — із загальною для їхніх праць непорушною догмою, що номінація здатна виявити сутність свого предмета [9]. Усе це сприяло розширенню та поглибленню уявлень про природу й онтологічні властивості заголовка.

Найбільш яскравим дослідженням, яке ґрунтується на такому комплексному підході, стала дисертація Н. А. Веселової «Заголовок літературно-художнього тексту: онтологія і поетика» (1998) [13]. У роботі узагальнені досягнення лінгвістики та літературознавства в цій галузі, поєднано системний, інтертекстуальний, лінгвопоетичний та історико-функціональний підходи, задіяні праці з філософії імені та філологічної герменевтики. Головними для Н. А. Веселової залишаються все ті ж питання: 1) що таке заголовок, який його статус; 2) які функції заголовка; 3) як заголовок співвідноситься зі структурою тексту.

З кола питань, що порушують у вивченні заголовка філологи, виділимо ті, які можуть стосуватися й заголовка в музиці.

Відношення заголовка до тексту, який він репрезентує, розглядаються по-різному. Одні вчені вважають заголовок самостійним текстом, що дає змогу розглядати заголовки парадигматично, зіставляти їх один з одним, поза зв'язком з іменованим ними текстом. Досить переконливим підтвердженням такого погляду може бути той факт, що безліч заголовків фігурують як самостійна інформативна одиниця окремо від своїх текстів (у бібліографічних покажчиках, бібліотечних каталогах, змістах, різних довідниках, наукових роботах, оголошеннях тощо).

Але є й інша точка зору, згідно з якою заголовок є водночас і елементом тексту, і самостійною інформаційною одиницею. На таку двоїсту природу заголовка (як елементу тексту, здатного до самостійного існування) свого часу звернув увагу ще С. Д. Кржижановський. Розвиваючи цю ідею, вчені висловлюють думку, що сам заголовок і *називає* текст, і є водночас висловлюванням про нього. Виділений графічно, заголовок виступає як найбільш помітний для читача *передтекстовий* знак (у семантичному плані). Таке розуміння лежить в основі **визначення заголовка**, який:

— є цілісним структурно-семантичним елементом мови і стоїть *перед текстом*;

— є *назвою* тексту;

— прямо або побічно *вказує на його зміст*;

— *відмежовує* один твір від іншого [80].

Інші дослідники уточнюють: «Значущість заголовка полягає в тому, що він є важливим *орієнтиром*, надає *спрямованості* всьому процесу розуміння і *стимулює* активність читача» [81, с. 57].

Акцентує цю думку й І. Р. Гальперін: «Увібравши у свій незначний обсяг весь художній світ, заголовок має колосальну енергію туго згорнутої пружини. Розкриття цієї згортки має суто індивідуальний характер, і починається воно з очікування ознайомлення з текстом, із *формування установки* на

читання певного твору, з періоду, який умовно можна назвати *передтекстовим*» (курсив мій — К. Ф.) [17, с. 133].

Двоїстий характер відношення заголовка до тексту лежить в основі семіотичної концепції художнього тексту Ю. Лотмана, за якою заголовок і текст — це одночасно і два окремих, самостійних тексти (у співвідношенні «текст — метатекст»), і елементи однієї структури (підтексти одного тексту) [67].

Як зазначає Н. А. Веселова, порубіжний статус заголовка визначає двосторонній характер зв'язку між заголовком і текстом. Завдяки фіксованій позиції («над» і «перед» основним текстом) та порубіжному положенню (між простором твору і світом, що лежить поза його межами) заголовок служить сполучною ланкою між текстом і зовнішньою щодо нього дійсністю.

Неоднозначно визначають філологи також і **обсяг** поняття «заголовок». На думку Н. А. Веселової, складність вивчення цього феномену полягає в тому, що можливі два тлумачення самого поняття «заголовок»: «Одне з них звичне і вживається у повсякденній практиці: заголовок — це назва, що подана перед текстом. Але для розуміння тексту може виявитися важливою не тільки назва, а й інші затекстові елементи» [13, с. 33]. У деяких дослідженнях «затекстові елементи» розглядаються також у контексті проблеми меж художнього тексту (це питання порушував ще С. Д. Кржижановський). Ідеться про компоненти, якими супроводжується твір (до них належить і зміст), тобто про периферію тексту — явище, яке французький учений Ж. Женетт визначив як паратекст (грец. *para* — «біля, близько, при»). Поява роботи Ж. Женетта «Паратексти: пороги інтерпретації» (1987) значно активізувала у сучасному мистецтвознавстві увагу до тих елементів, які складають із книгою єдине ціле, але при цьому повністю не належать до художнього тексту. Вони містяться на порозі тексту, готуючи і спрямовуючи сприйняття читача чи слухача. Отже, функція паратексту — сприяти процесу розуміння й тлумачення змісту художнього тексту. За словами Ж. Женетта, «<...> пара-

текст — це те, що дає можливість тексту стати книгою і запропонувати її читачам. Паратекст це не стільки бар'єр або закритий кордон, скільки поріг — чи те слово, яке використовував Х. Л. Борхес із приводу передмови — «вестибюль», який пропонує світу загалом можливість або увійти всередину, або розвернутися і вийти геть» [50, с. 38]. Лінгвістична концепція паратексту Ж. Женетта була згодом перенесена на інші галузі мистецтва (театр, кіно, музику тощо).

Затекстові елементи, або заголовковий комплекс, це: ім'я автора, підзаголовки, присвята, епіграф, відомості про дату і місце написання / видання твору, графічне оформлення обкладинки і титульного аркуша. Усі разом, як і кожен з них окремо, вони тією чи іншою мірою є елементами смислової структури твору, що робить їх предметом особливої уваги. Тому порушене ще С. Д. Кржижановським питання: чи вважати заголовком власне назву тексту («заголовок наголо»), або заголовковий комплекс загалом (систему всіх затекстових елементів) — залишається й досі актуальним.

У цій ситуації доцільно розглядати власне заголовок, оскільки, як справедливо стверджує Н. А. Веселова, саме він дає можливість зрозуміти, що таке заголовок як феномен. Однак при цьому важливо також враховувати смислову роль згрупованих навколо назви факультативних елементів заголовкового комплексу.

Статус заголовка як ініціального елемента твору визначає його важливу роль для розуміння тексту і, відповідно, різноманітність виконуваних ним функцій. Про функції заголовка сказано багато, і хоча в роботах філологів є різні підходи до їх класифікації, загалом можна виділити п'ять основних функцій:

— *Номінативна*. Це історично найбільш рання, початкова функція, яка склалася одночасно з виникненням заголовка як імені тексту.

— *Інформативна, або комунікативна*, також має універсальний характер, оскільки будь-яка назва інформує читача / слухача про текст.

— *Розділова*, тобто спрямована на виділення тексту з навколишнього простору. Є різноманітні прийоми і способи, що відмежовують не тільки заголовки, а й весь заголовковий комплекс від тексту, що йде за ними.

— *Експресивно-апелятивна* (та, що впливає), психологічно готує читача/слухача до сприйняття тексту.

— *Рекламна*, мета якої полягає в тому, щоб привернути увагу.

У роботах лінгвістів названі й інші функції заголовка. Наприклад, Н. Кожина вказує на два типи функцій — «внутрішні» (з позиції автора) і «зовнішні» (з позиції читача). До першого типу належать: називна (номінативна) і текстоутворююча (завершення та ізоляції). До другого типу — репрезентативна (сполучна) і функція організації читацького сприйняття [49]. Окрім уже названих номінативної, інформативної та рекламної функцій, виділяють також функцію переконання та конспективну [107]. Це свідчить про те, що вирішення питання про функції заголовка залежить від того чи іншого підходу до дослідження і типу художнього тексту.

До цього можна додати, що за сучасної теорії художнього тексту, що трактує заголовок як першоелемент твору, його знак-індекс, заголовок здійснює дві основні функції: інтертекстуальну і внутрішньотекстову. Друга служить метафоричним визначенням авторського задуму, своєрідним кодом для осмислення та інтерпретації змісту художнього твору [68, с. 93].

Багатофункціональність заголовка визначає велику різноманітність його типів. Загалом багатовимірній системі заголовків художніх текстів відповідає їх дуже розгалужена типологія. Виділяючи найбільш усталені типи заголовків, лінгвісти та літературознавці використовують у своїх роботах різні підходи до систематизації — структурний, тематичний, семантичний, стилістичний, етимологічний, лексичний тощо. Провідне місце серед них належить семантичному і структурному підходам.

В основі *семантичного підходу* лежить зв'язок заголовка з головними компонентами твору. У широке семантичне поле найменувань цього типу

входять усі заголовки-теми, які називають основну тему або проблему, чи вказують на сюжет, час і місце дії, склад персонажів тощо. Сюди належать також і заголовки-реми, що виражають характеристики подій, явищ, станів та емоцій тощо.

Особливим різновидом семантичного підходу є *семантико-стилістичний* принцип. Різні варіанти систематизації типів заголовка, розроблені на основі цього підходу, представлені в роботах І. Гальперіна [17], Е. Джанджакової [23], Л. Гетман [19].

У класифікації І. Гальперіна до цього типу належать назви, що виступають як символ, теза, цитата, алюзія, повідомлення та оповідання. З погляду *інформаційної спрямованості* виділяються заголовки проспективного та ретроспективного видів. Перші з них виконують прогностичну функцію, тоді як заголовки-ретроспекції апелюють до всього контексту культури. Це насамперед заголовки-цитати (наприклад, «Камо грядеши» Генріка Сенкевича — з Біблії, «По кому дзвонить дзвін» Ернеста Хемінгуея — з Джона Донна), які розширюють межі твору, ставлячи його в певний історичний ряд. До цього типу належать заголовки-присвяти, розкриття змісту яких неможливе без співвіднесення з культурним контекстом, а також такі різновиди заголовків, як заголовки-символ, заголовки-теза, повідомлення, натяк, оповідання [17].

Широкий спектр заголовків охоплено у досить різноманітній за тематикою систематизації Е. В. Джанджакової із поділом заголовків на три тематичні групи. У першу входять заголовки-слова, що позначають явища природи, пори року, час доби, імена міфологічних, історичних та літературних героїв тощо. Ці слова самі по собі містять у собі «значний запас смислів», мають значну глибинну історичну пам'ять. До другої належать заголовки, що мають малі асоціативні можливості, підкреслено непоетичні. До третьої групи належать назви, незвичайні за своєю формою. Серед них заголовки-загадки (нерідко це якийсь ряд фонем, що розкриває своє значення тільки в

тексті, наприклад, «t» Віктора Пелевіна. Відзначається експресивність такого виду назв [23].

Розроблена Л. І. Гетман семантико-стилістична типологія включає в себе жанрові заголовки, заголовки-присвяти, назви місця або часу дії. До неї також належать персоніфіковані назви, іносказання, літературні цитати, заголовки-символи [19].

Структурний підхід, використаний ще С. Кржижановським як одна з перших типологій і нині найбільш поширений у роботах лінгвістів, ґрунтується на структурних моделях заголовка, якими виступають основні синтаксичні конструкції. Структурно-граматичні характеристики заголовка як мовної одиниці можуть бути представлені різними синтаксичними формами, що складаються з одного слова або словосполучення, а також у формі речення. Заголовки-речення можуть бути «односкладовими і двоскладовими», або «простими і складеними». Особлива увага приділяється «осколковим» структурам як заголовка.

У всіх типах заголовків можуть траплятися різні лексичні конструкції — більш прості та з ускладненою семантикою (заголовки-символи, заголовки-метафори, заголовки-алюзії, заголовки-прислів'я, цитатні тощо). Є заголовки, що поєднують у собі функцію заголовка і присвяти, а також іншомовні назви.

Отже, розроблена у працях лінгвістів типологія заголовків, яка виходить із різних критеріїв, є досить розгалуженою, що загалом відповідає їх великій різноманітності в літературних текстах.

Для позначення ініціальної одиниці тексту художніх творів (у літературі, поезії, музиці) є такі визначення, як «назва» та «заголовок». Вони застосовуються на правах синонімів. У лінгвістичному плані заголовок є передусім **ім'ям** тексту. Визначаючи заголовок як власну назву, «власне ім'я», лінгвісти зазначають низку його специфічних особливостей:

— *Предметність* закріпленого за ним змісту, унаслідок чого назви художніх творів у різних видах мистецтва визначаються як *функціональні імена власні*.

— Назва тексту є ім'ям художнього твору та водночас індивідуально-авторським словом про нього.

— Як будь-яке ім'я, ім'я тексту вказує на щось більше, ніж представлений ним текст: *у ньому закладено інформацію про епоху, традиції, національну культуру*.

Акцентуючи значення заголовка як важливого смислового *сигналу*, більшість філологів підкреслює, що воно може бути цілком зрозумілим тільки в *ретроспекції*.

Виключно в ретроспекції розглядався заголовок і в музикознавчих роботах. А оскільки в музиці назва твору і її текст належать до *різних* мовних систем (на відміну від літератури, де вони створюються на основі *одного і того ж* матеріалу), то частіше за все проблема ця освоювалась в інтермедіальному контексті і, конкретно, — у ракурсі проблеми «слово і музика».

Одним із перших (якщо не першим), хто порушив проблему найменування в *музиці*, був видатний філолог Олександр Вікторович Михайлов. У своїх роботах «Про позначення і найменування в нотних записах О. М. Скрябіна» [75], «Слово і музика: музика як подія в історії Слова» [76], у лекціях, які були прочитані в Московській консерваторії, він висловив багато перспективних важливих міркувань, що стали наріжними для розуміння специфіки музичних номінацій.

Особливий інтерес викликають думки вченого про сутнісний сенс заголовка в музиці: «В музыке мы имеем дело с *полаганиями* и *именованиями* самого разного, начиная с того, что в музыке, естественно, полагается сама музыка. <...> При реализации своих полаганий музыка *не может обходиться без слова*. <...> В музыке *полагание сопряжено с именованием*, связано с ним сущностно и существенно. <...> Всякое слово, с самого начала “привязан-

ное” вот к такой-то музыке, с самого начала с нею сопрягшееся — и так, начиная с заглавия <...> есть существенный и сущностный способ ее *самонабнаружения* <...> и ее *смыслообнаружения* <...>» [75, с. 119–120].

Говорячи про онтологічні зв'язки слова та найменування в музиці, О. Михайлов виходить із відомого тексту Євангелія від Іоанна: «Спочатку було Слово» і його загальнозначущого сенсу. «<...> Все сущее <...> требует своего наименования; все для нас существует так, что требует своего имени и существует в своей сопряженности со своим именем. Вещи созданы или сотворены так, что они не существуют без имени: само творение и есть поэтому имяполагание; полагать, или давать имя, значит творить» [76, с. 18].

Музичний твір, за словами О. Михайлова, «носить свое имя и не существует помимо своего именованія, которое <...> представляет собою целую систему именованій разных уровней, — так, произведение относится к определенному жанру, имеет свое имя собственное, входит в круг творчества такого-то композитора и т. д.»³ [76, с. 18]. Іншими словами, О. Михайлов підкреслює важливість не тільки «імені», а й усього заголовкового комплексу.

Звертаючи увагу на специфіку заголовка в музиці, О. Михайлов відзначає їх *трансгресивність*: «Это означает, что здесь, в музыке, имеет что-либо в виду влечёт за собой непрременный и неизбежный переход в более широкое поле смысла; тем самым именованія сходятся не в «самом» том, что, какое имеют в виду, но именно в более широком поле смысла, в каком находится это то, что»⁴ [76, с. 9].

Думки О. Михайлова про музичні найменування формують широке поле для різновекторних музикознавчих досліджень, але заголовки розглядається майже виключно в *ретроспекції*, розчиняючись у загальній характеристиці програми твору та аналізу музичних засобів її реалізації. Це стосується навіть тих рідкісних робіт, предметом вивчення яких проголошується саме заголо-

³ Для збереження своєї стилістики висловлювання О. Михайлова цитуються мовою оригіналу.

⁴ Курсив автора.

вок, — як стаття Л. Казанцевої «Заголовок як словесний атрибут музичного тексту» [42].

Справедливо відзначаючи інформаційно-комунікативну роль заголовків, автор переходить до їх класифікації. У широкому плані Л. Казанцева ділить назви музичних творів на умовні (або формальні) і програмні, відносячи до перших «заголовки типу “Музика”, “Музика для...”, “Композиція для...”, “Композиція № ...”, “Бранденбурзькі концерти” Баха, шість “Паризьких симфоній” і дванадцять “Лондонських” Гайдна, “Празька симфонія” Моцарта, <...> оскільки такі заголовки не знаходять утілення в художній системі твору» [42, с. 133]. У заголовках, що належать (за Л. Казанцевою) до програмних, дослідник виділяє такі різновиди: *заголовок-узагальнення*, *заголовок-уточнення*, *заголовок-стрижень*, *заголовок-відсторонення*, *заголовок-суперечка*, *антизаголовок*⁵ [42, с. 135–136]. Усе це, безумовно, показники *функції* заголовка. Однак, зрозуміти, що заголовок «конкретизує образно художню сферу» (заголовок-уточнення), «вростає в музичну тканину» (заголовок-стрижень), «полемізує з музичним текстом» (заголовок-суперечка), «проголошує те, чого музика не містить» (антизаголовок), можна тільки ознайомившись із твором, а то й ретельно його проаналізувавши. Тобто заголовки розглядаються тут виключно в *ретроспекції*, їх «*передтекстовий*» потенціал не осмислюється.

Однак роботи Л. Казанцевої [41; 42] та інших музикознавців, що так чи інакше стосуються проблеми заголовка, важливі як накопичення необхідного емпіричного матеріалу, який (працюючи за принципом «від протилежного») дає можливість для роздумів про *проспекцію* заголовка музичного твору.

Не стаючи в музикознавстві самостійною дослідницькою зоною, проблема заголовка, тим не менш, «тінню» проходить через різні дослідницькі дискурси. Нею займаються ті, хто досліджує *зміст* музики, її *інтерпретацію*, *психологію сприйняття*, *програмну музику*, *жанр*. Останнє тим більш приро-

⁵ Курсив автора.

дно, що назва жанру часто стає ім'ям твору, а на загальну думку, утілений в жанрі «типізований зміст» [114, с. 25] — основа для створення слухацької установки. Думка про те, що жанрове позначення «розшифровує на екстрамузичному рівні інтрамузичну ідею твору» [102, с. 81], звучить у різних авторів. «Жанрове позначення, — пише А. Сохор, — це своєрідний сигнал для слухача, що актуалізує накопичені їм асоціації і зумовлює тим самим спрямованість його сприйняття» [98, с. 306]. На укладену в імені жанру *передуючу інформацію* вказує Є. Назайкінський: «Досить вимовити <...> назву жанру, як у свідомості, в уяві виникає більш-менш відчутна і емоційно забарвлена асоціативна аура» [83, с. 102]. «Пріоритетність жанрового механізму в розпізнаванні музичних смислів» стверджує В. Холопова, підкреслюючи: «жанр — джерело номер один у формуванні музичної семантики» [109, с. 171] тощо. Але при цьому, звертаючись до аналізу музики *новітнього часу*, дослідники констатують порушення «релевантності жанрового заголовка і твору <...> неузгодженість жанрового позначення і музичного тексту» [102, с. 76], вказівка на жанр більше не прогнозує уявлення про суть твору, воно «тепер уже саме по собі, на основі “передзнання” не виникає» [18, с. 23].

Саме музика Новітнього часу — з її «девальвацією» колишніх назв, які поступилися місцем новим, незвичайним іменуванням, — змусила музикознавство, зокрема й українське, звернути увагу на проблему заголовка. Починаючи з 1990-х років, у музикознавчих відгуках на постмодерністські акції поряд із музичним з'являється «номінативний» аналіз. У статті «В очікуванні себе, або куди кличе “взискующий сущел”» О. Зінькевич пише: «“Номінативний аналіз” виконуваної музики дає багату поживу для висновків. Погляньмо на афішу інструментальних концертів Форуму: “<...> У легкому подиху”, “З дня на день”, “Доказ проти божевільного” <...> Що це? Повернення до тотальної програмності? Який сенс цієї дивної вербалізації мистецтва, яка априорно не піддається словесному опису? <...> Безумовно, програмні назви — не новина в музиці. Нове тут інше: *об'єкт і функція* декларованої програми. Що

домінує в програмному пласті європейської романтичної традиції? — предметність, персонажність: “Картинки з виставки”, “Пінії Риму”, “Хмари”, “Гра води” <...> Назви всі *конкретно-предметні*, часом — *сюжетно* розгорнуті (“Битва гунів”, “Післепоłudневий відпочинок фавна”). <...> Що ж стосується переважної більшості творів [які прозвучали], то їх програми гранично *суб’єктивізовані*. Назви мають *абстрактно-номінативний* характер (“Дотик”, “Останнє слово”, “З дня на день” тощо), і багато хто з них (у вигляді фразеологічних зворотів або “осколкових структур”) звучать як перший рядок вірша (який, як відомо, і служить часто його найменуванням): “Коли втомлене серце...”, “...У легкому подиху”, “У чеканні себе”... » [29]. Або — з рецензії на концерти «Двох днів — двох ночей»: «Часом назви, які стоять поруч, починали формувати свої сюжети (непередбачені авторами), складатися в самостійні тексти. Ось, наприклад, блок фортепіанних п’єс у виконанні Е. Громова:

Ритми.

Ритурнелі.

Розриви площин.

Дотики. Три п’єси [35, с. 189].

Будь-який сучасний поет не відмовився б від такого чотиривірша, у якому верлібр, звукове інструментування (рокітлива — “р” — алітерація!), що нагадує про візуальну поезію “геометрія форми”, такої співзвучної динаміці образного руху, — створюють досконалий за смисловою концентрацією художній твір» [35].

Уперше питання про назву музичного твору як об’єкт наукового дослідження порушила Л. Кудінова у статті «Назва в музиці» [61]. Відзначаючи складність проблеми (через розрізненість відомостей і недостатність дослідницької бази), автор намічає шляхи її дослідження: від «підсумовування досвіду, накопиченого композиторською практикою», до «розгляду явища в його історичній еволюції» [61, с. 100]. «Аналіз назв у музиці ХХ століття, — підк-

реслює вона, — дасть змогу глибше зрозуміти процеси формоутворення, оновить уявлення про вже сформовані музичні жанри і допоможе виявити нові» [61, с. 100]. Здійснюючи короткий екскурс в історію найменувань (від діалогів Платона і Біблії до музики ХХ століття), Л. Кудінова так само, як і інші дослідники, підкреслює «розширення лексичних кордонів назви» [61, с. 107], приводячи, як приклад, список понять із різних областей знань, використаних у заголовках музичних опусів. Однак функції назв, як і функцію слухацького прогнозування, у статті не розглянуто.

Безумовно цінним — як поповнення емпіричної бази — є складений Л. Кудіною «Тематичний словник назв музичних творів» (2011), у якому зібрані назви, що охоплюють кілька століть історії музичного мистецтва. Прикладом для нього стали спостереження В. Холопової щодо «Зорового ряду в музиці» із систематизацією — але не «програмних назв», як пише Л. Кудінова [62, с. 101], а «явищ зовнішнього світу <...> які змогла відобразити в собі європейська професійна музика» — не тільки програмна, а й найрізноманітніших жанрів [61, с. 120].

Свідченням поступового наукового освоєння музикознавством проблемного поля, пов'язаного із заголовком, є роботи, у яких об'єктом дослідження стають *генезис та історія назв* у творчості тих чи інших композиторів: «Слово як фактор стилеутворення в музиці В. Сильвестрова» Ірини Коханик [54], «Інтермеццо в романтичній музиці. Шуман і Брамс» Катерини Царьової [113]; розділ, присвячений «загадкам імені» в монографії «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля» [26] і статті «Авторське слово в творчості М. Равеля» [25] Валерії Жаркової. У цих працях саме назви творів виділяються як такі, що варті особливої уваги дослідників [25, с. 175].

Музикознавці цікавляться й окремими *складовими заголовкового комплексу*. Це роботи О. Тебекіної [101], Н. Фоміної [106], О. Лосєвої [66], з останніх — дисертації Н. П. Фоміної «Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва» [106] (Харків, 2014) і В. Бодіной-Дячок «Авторська присвята

як феномен творчих біографій російських та українських композиторів XIX ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка) (Київ, 2014) [8]. Показово, що М. Фоміна розглядає посвяту в аспекті прагматики — «як закладений у письмовий текст формат рецепції твору» [106, с. 2]. Усе це — переконливе свідчення того, що проблема назви виходить з тіні інших музикознавчих проблем, знаходячи самостійний статус.

1.2 Природа, функції, типи заголовка в музичному творі

Художній простір музики містить у собі безліч музичних творів, кожний з яких має свій заголовок. Це своєрідний «розпізнавальний знак», «візитна картка», яка представляє твір і виділяє його з величезного масиву артефактів музичного мистецтва. Як і в літературному творі, заголовок у творі музичному — це перше слово композитора, звернене до слухача. Ним стисло названо основну «тему» твору, висловлено авторську позицію. З одного боку, заголовок-слово виступає як самостійна інформативна одиниця, явище позатекстової реальності, з іншого — є невід'ємним елементом музичного тексту.

Заголовку в музиці притаманні всі ті основні онтологічні властивості, якими характеризується цей феномен загалом. Насамперед — його унікальне положення в музичному творі. Як графічно виділений елемент структури тексту заголовок займає певну, функціонально закріплену позицію щодо тексту. Це перший знак, який стоїть *над* і *перед* твором. Як структурно виділений елемент тексту, заголовок передує йому і є його порогом, межею. Характеризуючись сутнісними властивостями імені, заголовок іменує музичний текст і, являючи його сенс, може заміщати музичний текст. Як ініціальний елемент музичного тексту заголовок займає *сильну позицію*, висуваючи на перший план найважливіші смисли тексту⁶[13]. Отже, заголовок будь-якого музично-

⁶ У сучасній лінгвістиці під сильними позиціями розуміється фокусування уваги на найважливішому, посилення емоційності та естетичного ефекту, забезпечення зв'язності тексту і його запам'ятовування.

го твору у короткій формі висловлює концепт даного тексту, відображаючи багатовимірність його семантики.

Як вже зазначалося, у дослідженнях, присвячених проблемі номінації художнього твору, використовуються різні номінативні еквіваленти терміну: «назва», «заголовок», «ім'я», які тлумачаться як відносні синоніми. Особливо слід відзначити смислову тотожність понять «ім'я» і «назва». Тракткування заголовка як імені власного надає йому особливий смисловий відтінок. У ньому акцентується індивідуальне, авторське начало, оскільки заголовок створюється спеціально для конкретного тексту як його абсолютно індивідуальне ім'я, явище його сенсу [13]. Загалом же всі питання, пов'язані з ім'ям як таким, можна розглядати з позиції ономастики. Однак саме по собі слово «ім'я» адресує дослідника до суті цього явища, і проблема імені виходить далеко за рамки ономастичної науки.

В іменуванні твору проявляється творчий підхід авторів у роботі над заголовком, про що писав З. Д. Блисковський у книзі «Муки заголовка» [6]. У назві дисертації навмисно підкреслюється персоніфікований характер заголовка як особливого роду «імені». Композитор дає своєму твору ім'я, і з ним воно входить в ономастичний простір культури, який характеризується тенденцією до розширення, різноманітності і збагачення. Твори композиторів ХХ — початку ХХІ ст. відзначаються небувалою для музики попередніх епох широтою тематичного спектру заголовків, їх незвичайністю. Ось лише деякі приклади: «Макрокосмос І» і «Макрокосмос ІІ», «Голос кита» Дж. Крама; «Капсула єдності» Брайана Ферніхоу; «Акустика» і «ММ 51» М. Кагеля;

«26'1. 1499» і «4'33"» Дж. Кейджа; «Терретектор» і «Пітопракта» Я. Ксенакіса; «Постаті-дублі-призми», «Складка за складкою» П. Булеза; «Плюс-мінус», «Stimmung» К. Штокхаузена; «Фонограми», «Поліморфія» К. Пендерецького та ін. Багато назв творів українських композиторів останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. також незвичайні для музики минулого, наприклад, «Гомеоморфія» Л. Грабовського, «Розриви площин»

В. Годзяцкого, «Есхтофонія» В. Сильвестрова, «Гравітація» Г. Гаврилець, «Symphobia» і «Тріумф адреналіну» Ю. Гомельської, «Брехня пурхаючого метелика» С. Пілютикова та інші.

Ім'я індивідуалізує твір, виділяє його з безлічі подібних артефактів, наділяє рисами унікальності. Під своїм ім'ям твір існує в історії культури. У різні епохи іменний континуум заголовків представлений по-різному, тому назва / ім'я виступає своєрідним «розпізнавальним знаком», індикатором при встановленні з'ясуванні належності музичного твору до тієї чи іншої історичної епохи, жанру, стилю тощо [85, с. 226]⁷.

У музикознавстві проблема заголовка тільки починає розроблятися, тому немає визначення поняття «заголовок у музиці». Узавши за основу прийняте в лінгвістиці визначення цього поняття, ми пропонуємо таку його дефініцію:

Заголовок у музиці — це виділене графічно слово або словосполучення, яке стоїть перед текстом і містить у собі назву твору. Заголовок у музиці виступає видовим поняттям щодо заголовка в його родовому значенні. Тому для вивчення питань, що стосуються назви в музиці, потрібен вихід на рівень загальних проблем, пов'язаних із заголовком як феноменом.

Результати дослідження проблеми заголовка у словесних мистецтвах цілком можуть бути спрямовані на вивчення цього явища в музикознавстві з урахуванням того, що визначення онтологічних властивостей заголовка, його структурних форм, співвідношення з текстом, зокрема, передтекстова функція тощо, буде здійснюватися на основі виявлення специфіки його функціонування в музиці.

⁷ Г. Орлов порівняв заголовок і пов'язані з ним затекстові елементи з паспортом: «<...> Музика це величезне зібрання окремих “об’єктів”, які надійно зберігаються у партитурах, грамофонних записах і на магнітофонних плівках і при бажанні можуть бути пробуджені від довгого сну, як Спляча красуня. Ці “об’єкти” ретельно розрізняються: кожен забезпечений “паспортом”, у якому зазначені його власне найменування, ім'я композитора, опус і тональність» [85].

Як і в словесних мистецтвах, заголовок музичного твору прямо або опосередковано вказує на його зміст. Виступаючи передтекстовим знаком у семантичному плані, заголовок слугує важливим орієнтиром для слухача, створюючи певну спрямованість процесу розуміння тексту при прослуховуванні музичного твору.

Говорячи про *статус* заголовка в музиці, необхідно підкреслити його двоїсту природу, властиву заголовка як такому. З одного боку, це певний феномен із самостійними онтологічними властивостями та поетикою, що історично склалася; з іншого — ключовий компонент тексту, який займає особливе положення в його структурі і виконує різноманітні функції. У лексичному плані заголовок музичного твору являє собою цілісну структурно-семантичний елемент одиницю вербальної мови, яка стоїть перед музичним текстом і є його назвою. У цьому — істотна відмінність заголовка в музиці від заголовка у словесних мистецтвах, коли заголовок та іменованний текст тотожні за своєю вербальною природою, тоді як в музиці назва і музичний текст розрізняються за формою вираження — це різні мовні системи.

За допомогою слова автор дає назву своєму творінню, з якою твір починає своє художнє життя. Звертаючись до слова, митець використовує різні його сторони, у яких, на думку М. Бахтіна, важливі певні моменти. Перший з них — це «звукова сторона слова, власне музичний момент його», другий — «дійсне значення слова». Третій — «момент словесного зв'язку (усі відносини і взаємодії суто словесні)». Четвертий — інтонаційний момент слова, пов'язаний з емоційно-вольовою спрямованістю слова, «що виражає різноманіття ціннісних відносин того, хто говорить». П'ятий момент — це «почуття активного породження *значущого звуку* (сюди включається <...> вся внутрішня спрямованість особистості, яка активно займає словом, висловом деяку ціннісну і смислову позицію» [4]. Перші чотири («почуття породження звуку, породження сенсу, породження зв'язку і породження оцінки») сфокусовані у п'ятому пункті, який є «керуючим моментом» [4] щодо ціннісної та

сміслової позиції автора. За словами вченого, автор-творець опановує всі сторони слова, створюючи за їх допомогою довершену форму. З іншого боку, «всі вони слугують і для вираження змісту» [4].

Підкреслимо, що зазначені М. Бахтіним «моменти слова» щодо художньої літературної творчості цілком можна застосувати і щодо назви. Тут не менш важливі для утворення його сенсу власне звукова сторона слова, його предметне значення, побудова та зв'язок слів у висловлюванні, їх емоційне забарвлення та ін. Керівним моментом тут також є активна авторська оцінка, відображена в назві як імені твору. Відповідно, звертаючись до назви, надзвичайно важливо враховувати всі сторони її словесного тексту в аспекті етимології та семантики.

Здатний до самостійного існування як інформативна одиниця, як «найкоротше із коротких оповідань про музичний текст» (С. Кржижановський), заголовок є словесним вираженням його концепту. Осмислення цього концепту починається ще до моменту сприйняття з музикою, з очікування ознайомлення з музичним текстом. У цей, передтекстовий період формується установка на слухання конкретного твору, задаються умови його сприйняття. Усе це зумовлюється заголовком, роль якого — бути сполучною ланкою між слухачем і музичним текстом, створювати *передрозуміння* музичного тексту.

1.2.1 Функції заголовка

Статусом заголовка визначається різноманіття виконуваних ним функцій. Окреслені філологами основні **функції заголовка** — номінативна, інформативна, розділова, експресивна та рекламна — загалом є обов'язковими і для заголовка в музиці.

Номінативна, або називна функція заголовка музичного твору є онтологічною, тобто первинною, історично похідною функцією, яка склалася одночасно з виникненням заголовка як імені музичного тексту. Аналогічно імені власному, заголовок називає, позначає та ідентифікує музичний твір як

унікальний естетичний об'єкт. Назва виступає особливим концептом, оскільки згортає в собі уявлення про художній світ музики, ідейно-естетичну спрямованість творчості композитора, ідейно-образний сенс художнього твору. Номінативна функція притаманна всім без винятку заголовкам незалежно від їх структури та індивідуальних особливостей.

Інформативна, або комунікативна функція є такою ж універсальною, як і номінативна. У кожній назві тією чи іншою мірою відображаються відомості про зміст музичного тексту, і в цьому плані інформативна та номінативна функції переплітаються. Заголовок може інформувати слухача про жанрову належність музичного твору. «Вальс-фантазія» М. Глінки, «Болеро» М. Равеля, «Регтайм» І. Стравінського, «Справжні мляві прелюдії (для собаки)» Е. Саті, «Симфонічні фрески» Л. Грабовського — це лише деякі з безлічі заголовків з різними жанровими позначеннями. Заголовок називає тему твору в її узагальнено-змістовному значенні («Пори року» П. Чайковського, «Картинки с виставки» М. Мусоргського, «Дитячий куточок» К. Дебюссі, «Спорт і розваги» Е. Саті та ін.), формулює основну образну ідею («Ідеали», «Liebesträume» Ф. Ліста та ін.). Назва також може намічати загальний контур сюжету («Перемога Веллінгтона», або «Битва при Вітторії» Л. Бетховена, Увертюра «1812» П. Чайковського, «Кошут-симфонія» Б. Бартока та ін.).

У назві відображаються різні явища художньо втіленої дійсності — її просторово-часові характеристики, імена міфологічних, історичних, літературних та інших персонажів тощо. При цьому заголовок вказує не тільки на конкретний текст, який він називає. У ньому, як уже зазначалося, буває закладена інформація про епоху, національну культуру, традиції тощо. Прикладами можуть слугувати: Увертюра «1812» П. Чайковського, симфонічна поема «Чайльд Гарольд в Італії» та етюд «Мазепа» Ф. Ліста, концерт для оркестру «Думбартон-Окс» І. Стравінського, «Гімн-2001» для струнного оркестру В. Сильвестрова, «За мотивами татарського фольклору» С. Губайдуліної, «Старопольська музика» Г. Гурецького та ін.

Значний комунікативний потенціал закладений у лексичній стороні заголовка, пов'язаній із системою мови. У ній відбивається картина світу, що склалася в певних культурно-історичних умовах. Наприклад, наукові досягнення ХХ століття викликали значні зміни в мовній парадигмі назв у музиці поставангарду. Серед нових тенденцій — широке використання природно-наукових термінів і понять: «Nomos Alpha» і «Nomos Gamma» Я. Ксенакіса, «Знайти точки на кривій» Л. Беріо, «Алгебра» Б. Ферніхоу, «Геометрія звуку» Р. Щедріна, «Проекції» В. Сильвестрова, «Розриви площин» В. Годзяцького, «Гомеоморфія» Л. Грабовського, «Technema II» Г. Ляшенка. Як назви фігурують категорії часу і простору: «Промені далеких зірок у викривленому просторі» Е. Денисова, «Час і піна» та «Час із машини» Ж. Грізе та ін.

Інформативна функція змикається із *прогностичною*, яка розглядається як здатність вибудувати у свідомості слухача своєрідну проекцію тексту, забезпечивши таким чином його «передрозуміння». «Горизонт очікування», яким окреслюється той чи інший заголовок, багато в чому зумовлений формою зв'язку із художнім текстом — експліцитною (явно вираженою) та імпліцитною (неявною, домислюваною).

Історична еволюція заголовка показує, що співвідношення між експліцитною та імпліцитною формами зв'язку заголовка з текстом у різні епохи змінювалося: у творчості композиторів-романтиків домінує експліцитна форма, у музиці Новітнього часу — імпліцитна. При імпліцитному зв'язку багатозначність, варіативність прогностичної функції заголовка особливо зростає і відповідно значно активізується співтворчість слухача у розкритті образного задуму твору. Такими є багато заголовків творів новітнього часу, що демонструють непрозорість, загадковість сенсу: «Шифр-1», «Шифр-5» В. Рима, його ж «Загнана форма», «Холодний»; «XAS» М. Кагеля, «Шість бісів для оркестру» (Six Encores) Л. Беріо, «Angina pectoris» Ф. Караєва.

Розділова функція відокремлює твір від оточуючих його артефактів. У такій якості розділова функція зникається з номінативною функцією, оскільки, називаючи текст, заголовок покликаний виділити певне явище у ряді інших однотипних явищ [107]. Закріпленість імені за конкретним текстом та стійкість структури заголовка, індивідуалізація заголовка виступають необхідною умовою для його впізнавання. Це діє не тільки при зіставленні творів одного жанрового типу у різних композиторів, а й творів певного автора. Так, наприклад, програмним заголовком відразу виділяється «Пасторальна симфонія» серед інших — нумерованих симфоній Л. Бетховена. Або — назви камерних симфоній Є. Станковича «Потаємні поклики» (№ 5), «Тривоги осінніх днів» (№ 6), «Як бризки піни з зір...» (№ 8) яскраво підкреслюють їх на тлі нейтральної нумерації інших симфоній.

Беручи до уваги двоїсту природу заголовка, зазначимо, що розділовою функцією характеризуються зв'язки заголовка із зовнішнім, затекстовим світом. Що ж стосується зв'язків заголовка з внутрішнім світом твору, тобто власне музичним текстом, невід'ємним компонентом якого він є, то тут заголовок виконує *композиційну* (архітектонічну) роль. Ця роль заголовка є особливо важливою в циклічних творах, де назви частин виступають одним із чинників членування і водночас — об'єднання музичної форми, оскільки вони утворюють внутрішні арочні зв'язки між окремими частинами. До того ж весь музичний текст, що складається з різних частин, об'єднується під однією — загальною — назвою циклу. Яскравим прикладом розділової функції заголовка можуть бути назви п'єс у «Карнавалі» Р. Шумана, «Картинках з виставки» М. Мусоргського, «Дитячому альбомі» П. Чайковського, «Дитячому куточку» К. Дебюссі та ін. Чимало прикладів подібної розділово-об'єднуючої функції заголовка є і в сучасній музиці, зокрема, назви частин в камерних симфоніях Є. Станковича: Шостій («Світанкові...», «Денні...», «Вечірні... Нічні...»), Сьомій («Шляхи и кроки», «Декілька реплік», «Якось в гостях у великого Вівальді...») та ін.

Експресивна функція, або експресивно-апеллятивна (впливаюча). Її називають також оціночною, тому що «оцінка, винесена у заголовок, завжди в певній мірі емоційно акцентує його». [30, с. 114]. Виявляючи позицію автора, заголовок служить своєрідним камертоном, який налаштовує на певну емоційну «тональність» твору і психологічно готує слухача до його сприйняття. Тим самим заголовок немов би моделює емоційний вплив твору, навіюючи слухачеві певні установки. Прикладом назв, які налаштовують на певний емоційний стан, можуть слугувати численні твори композиторів ХІХ століття — «Порив» Р. Шумана, «Втіха» Ф. Ліста, «Сентиментальний вальс» П. Чайковського, «Сумний спів» М. Лисенка та ін. Лексичний стрій заголовків може відображати ментальні особливості мислення композитора та його творчості. Яскравий приклад — назви творів Тору Такеміцу, у яких втілилися традиції японської національної культури, для якої притаманне поетичне, тонке відчуття краси одухотвореної природи: «Я чую, як дримає вода», «Струна навколо осені», «Дерево дощу», «Далеко від хризантем та листопадового туману», «Птаха опустилася на алею». Особливою поетичністю відзначені назви, у яких використовується віршований текст (наприклад, рядок з Анрі де Реньє «<...> чарівне і завжди нове задоволення у непотрібному занятті», у «Шляхетних і сентиментальних вальсах» М. Равеля), заголовки творів меморіального жанру («<...> вітер слів, яких він не сказав» пам'яті П. Кагана В. Тарнопольського) та ін.

Заголовок може містити в собі ключове слово, яким характеризується основна спрямованість творчості композитора певного періоду. Таким знаком для всієї «тихої музики» В. Сильвестрова є назва твору «Миттєвості тиші і печалі» для віолончелі соло (2002).

Для посилення експресивності заголовка можуть бути використані різні мовні засоби, зокрема й тропи (метафори, каламбури, дисфемізми та ін.) Апеллятивно-експресивні заголовки відзначаються тим, що збуджують цілу гаму емоцій і формують відповідну реакцію слухача. Підвищеною експреси-

вністю відзначаються заголовки у творах композиторів останньої третини ХХ — початку ХХІ ст., наприклад, «Тихо... Замовкло...» С. Губайдуліної, «Що сталося в тиші після відлуння» Є. Станковича, «Пізнати глибоко в ритм-ризик-бунт» Ю. Гомельської, «Пошепки... Вслухаючись...» В. Рунчака та ін. Емоційно забарвлений заголовок викликає зацікавленість, спонукаючи слухача до ознайомлення зі змістом тексту. Подібні заголовки часто виконують не тільки оціночно-експресивну, а й рекламну функцію.

Рекламна функція. Її мета — зацікавити, привернути увагу. Для того щоб захопити, зацікавити слухача, переконати його ознайомитися з твором, заголовок має бути цікавим, яскравим. Часто для здійснення рекламної функції у назву тексту привноситься експресивно-оцінювальний компонент, що є додатковим засобом впливу на слухача («Погана музика» С. Зажитька, «Суворора музика» З. Алмаші). Вельми інтригуючою є назва однієї з версій композиції Ф. Караєва «Monsieur Bee Line — eccentric», що побутує під різними назвами. Заголовок твору «... “Monsieur Bee Line — eccentric, або Ви все ще живі, пане Міністре ??? !!!”, що являє собою сучасний парафраз назви прелюдії К. Дебюссі «“...General Lavine” — eccentric», є яскравим утіленням постмодерністського мислення⁸ [16].

У заголовках рекламного типу нерідко трапляються елементи недомовленості, гра слів, уламкові структури та інші прийоми, які активізують фантазію слухача. У назві може також використовуватися чужий текст (у вигляді цитати, алюзії тощо), слово у прямому чи переносному значенні, різноманітні тропи, шифри, таємні смислові коди, різноманітні символи. Назва може бути іншомовною («Last and Lost» В. Тарнопольського), зі змішанням мов, представляти різні мовні жанри тощо.

Як першоелемент твору, його знак-індекс, заголовок виконує ще одну важливу функцію — інтертекстуальну.

⁸ Цей твір проаналізовано в монографії М. Висоцької [16, с. 230–252].

Інтертекстуальна функція заголовка пов'язує назву твору з іншими подібними назвами. Це відноситься як до заголовків творів одного автора (так, «Зимовий ранок» з «Дитячого альбому» П. Чайковського викликає в пам'яті інші «зимові акценти» його назв, зокрема симфонії № 1 «Зимові мрії»), так і до творів різних композиторів. Наприклад, явною цитатою назви знаменитої п'єси Дж. Кейджа виглядає заголовок твору С. Крутикова — «4* 33** на проспекті Науки» та Павла Карманова «11'09 “ — (4'33”?)», алюзією до фортепіанної п'єси Л. Бетховена «До Елізи» — назва твору Л. Грабовського «Елізі на пам'ять». Вбираючи в себе всі смисли, привнесені подібними алюзійними або цитованими заголовками, семантичний простір музичного тексту значно розширюється і збагачується, чужа творчість стає смисловим контекстом, на тлі якого рельєфно проступає авторська концепція. Заголовок може пов'язувати текст не тільки з іншими музичними текстами, а й із цілісним текстом культури. Такою є назва однієї з версій композиції Ф. Караєва «Monsieur Bee Line — eccentric», про яку вже згадувалося, і яка являє собою типовий «жест» постмодерністської гри [16].

1.2.2 Типологія заголовків

Питання типології заголовків, враховуючи їх багатofункціональний характер та нескінчену різноманітність у величезному просторі культури, є вельми складним. Тому, приступаючи до систематизації типів назв, доцільно їх згрупувати, виділяючи, як основні, ті, що утворюють стійку традицію в історії музичного мистецтва. Одним із найважливіших критеріїв *типологізації* виступає інформативна функція заголовка. Саме її насамперед враховують дослідники, які пропонують свої критерії типологізації.

У статті Л. Казанцевої «Заголовок як словесний атрибут музичного тексту», про яку вже йшлося, автор поділяє всі назви на «типологічні» та «індивідуальні». Перші відсилають до певних жанрових або стильових традицій, другі, що спрямовані на самий твір, вказують на його індивідуальні риси або

інформують про особливий намір його автора. Але видається, що такий *типологічний* розподіл назв на *типологічні та індивідуальні* не є вдалим через омонімічний ефект, що призводить до термінологічної плутанини.

Більш доречним можна вважати розподіл існуючих в музиці назв на дві типологічні групи: жанрову і програмну. У кожній з них — свої прогностичні та кларитивні можливості.

Жанрові позначення займають значну частину номінативного простору музики. Питання про їх роль у розпізнаванні музичних сенсів уже порушувалося у попередньому підрозділі. За кожним жанровим ім'ям, — відзначає Є. Назайкінський, — відкривається «цілий комплекс <...> асоціацій, у яких вміщується безліч елементів музичного і позамузичного порядку» [83, с. 107].

Але безліч жанрових імен (в енциклопедичних словниках і довідниках їх нараховується кілька сотень) також потребує, своєю чергою, певного упорядкування, подальшого типологічного членування. Серед класифікаційних систем (В. Цуккермана [114], А. Сохора [98], О. Соколова [95], С. Шипа [120]) найбільш універсальною як в історичному, так і в етнічному плані є типологія жанрів, запропонована Г. Бесселером. Виходячи з форм побутування музики і життєвих функцій, які вона виконує, Г. Бесселер поділяє всі жанри на «повсякденні» і «презентовані».

До «повсякденних» належать будь-які жанри прикладної музики, пов'язані з церковним обрядом, домашнім побутом, святами тощо. Особливу групу в них складають жанри побутової (масово-побутової, за А. Сохором) музики — численні види пісні, танцю й маршу (первинні жанри, за визначенням В. Цуккермана).

До «презентованих» (вторинних, за В. Цуккерманом) належать жанри театральної і концертної музики, у якій естетичне й художнє начало виходить на перший план, чим і визначається сутність цього виду музики. Оскільки ці

жанри сформувалися у професіональній композиторській практиці, їх ще називають академічними жанрами.

Відомо, що повсякденна музика історично передує презентованій і становить її основу. Народно-побутові, первинні жанри часто переходять у театральну й концертну музику, виступаючи як академічні жанри. Так, зберегли своє жанрове визначення алеманда, куранта, сарабанда, жига, буре, рондо, гавот, канарі в сюїтах французьких клавесиністів, основні та вставні танці в сюїтах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Такими ж є «метаморфози» менуету, який став «вторинним» жанром у бароковій сюїті, а потім у сонатно-симфонічному циклі віденських класиків [46]. Зберегли свої найменування марш, вальс, мазурка, полонез та інші побутові жанри, які знайшли нове життя в академічних жанрах музичного мистецтва наступних епох.

В академічній музиці широко використовуються назви жанрів, перенесених із народного побуту («Камаринська» М. Глінки, «Козачок» Л. Ревуцького, «Прості пісні» В. Сильвестрова, «Коломийка» М. Скорика та ін.), часто — із позначеннями етнічного і національного характеру, наприклад, «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, «Волинські», «Поліські», «Галицькі пісні» М. Колеси, «Курські пісні» Г. Свиридова, «Курпевські пісні» К. Шимановського, «Мадагаскарські пісні» М. Равеля; «Танець на українську тему» С. Людкевича, «Гуцульський танець» М. Скорика та ін.

Особливу групу у творах академічної музики складають назви фольклорних обрядових жанрів, наприклад, «Весіллячко» І. Стравінського, «Три весільні пісні» М. Скорика, «Лемківське весілля» М. Колеси, «Заколисана пісня» С. Людкевича, «Колискова» В. Косенка, «Колискова» Н. Корндорфа, «Голосіння» І. Карабиця та ін.

Численні жанри академічної музики надзвичайно різноманітні, на що вказують багаторівневі системи з різними критеріями їх класифікації. Як відомо, традиційними жанрами інструментальної музики є симфонія, соната, концерт, сюїта, симфонічна поема, увертюра. Різноманітні жанри інструмен-

тальної мініатюри — прелюдія, експромт, ноктюрн, серенада, етюд, скерцо та багато інших. Деякі жанрові позначення мають «подвійний» зміст — форми і жанру (фуга, соната, рондо, варіації). Особливо треба виділити жанрові найменування, які походять від позначень темпу і характеру музики («Алегро» В. А. Моцарта, «Анданте з варіаціями» Й. Гайдна, «Амогозо» Н. Корндорфа, «Pianissimo» А. Шнітке, «Per archi» В. Тарнопольського).

Історія жанрових назв демонструє еволюцію музичних жанрів, у процесі якої з ними відбуваються різні метаморфози. Індикатором цих видозмін, перетворень завжди виступають жанрові назви. Так, перехід назв із розряду індивідуально-авторських у власне жанрових позначень зазвичай проявляється у тиражуванні цього виду найменувань, їх поширенні. Відомі приклади — авторські заголовки «Пісня без слів» Ф. Мендельсона, «Експромт» і «Музичний момент» Ф. Шуберта, які поклали початок подальшому розвитку цих жанрів як цілком самостійних. Це ж стосується й жанру інтермецо, назву якого вперше застосував Р. Шуман, а услід за ним Й. Брамс та інші композитори.

Особливу увагу викликає тенденція до взаємодії жанрових назв, у результаті якої виникають найменування із **жанровими мікстами**. Прикладом можуть слугувати заголовки, які складаються з двох і більше жанрових назв: «Sonatensatz-Rondo» А. Веберна, Концерт-симфонія С. Прокоф'єва, Концерт-буф С. Слонимського, Каприс-варіації Дж. Рохберга, Численні приклади «подвійних» жанрових заголовків представлені у «Тематичному словнику назв музичних творів» Л. Кудінової. Серед них: «Експромт у формі мазурки» О. Скрябіна, Соната-вокаліз Н. Метнера, «Вальс - імпровізація на тему Баха» Ф. Пуленка, Кантата-симфонія «Пісня до коханої» А. Пярта, Концерт-фантазія Б. Бріттена, Концерт-рапсодія В. Кирейко, Концерт-сюїта Н. Сильванського, Нонет-симфонія и Діалог-фантазія Д. Кривицького.

Окрему групу складають жанрові назви з різними додатками й уточненнями, що створюють програмний ефект, як «Патетична» соната (ор. 13,

«Sonate pathetique») і Соната quasi una fantasia Л. ван Бетховена, Класична симфонія С. Прокоф'єва, «Лулу-симфонія» А. Берга, Концерт для оркестру in Es («Думбартон-Окс») І. Стравінського, «Турангаліла-симфонія» і «Шотландські варіації» О. Мессіана, «Електронна поема» Е.Вареца, роман-симфонія «Лабіринти» Н. Сидельникова та ін. До програмної назви модулює заголовок «Дуелі-симфонії» М. Сидельникова, у якій позначенням частин розкрито програмну ідею, закладену в заголовку («Співвідношення невизначеностей», «Боротьба гармонії та хаосу», «Поєдинок закономірності та випадки», «Дуелі»). Метаморфози жанрових назв особливо помітно проявляються в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.⁹

Типологізація **програмних заголовків** також регулюється їх інформативною функцією з урахуванням «передтекстового» потенціалу назви в його відношенні до музичного тексту. У цьому плані класифікація заголовків може ґрунтуватися на фабульно-змістовному принципі¹⁰[17] або — тематично-му.

Серед **фабульно-змістовних** виділяються:

— *заголовки-протагоністо*¹¹: «Король Лір» (Г. Берліоза, М. Балакирева, Г. Майбороди), «Ромео і Джульєтта» (П. Чайковського, Ю. Свенсена, Б. Лятошинського), «Мазепа» Ф. Ліста, «Зігфрід» Р. Вагнера, «Садко» і «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та ін.;

— *заголовок-ситуація* («Політ Валькирій» Р. Вагнера, «Битва гунів» Ф. Ліста, «Сеча при Керженці» М. Римського-Корсакова, «Післеполуденний відпочинок фавна» К. Дебюссі);

⁹ Це стане предметом розгляду у третьому розділі.

¹⁰ У літературознавстві використовується близьке цьому поняття змістовно-фактуальна інформація, що міститься у заголовка, тобто, інформація про змістовну, фактуальну сторону тексту : про факти, події, послідовність подій, їх учасниках, часі і місці дії. Див. працю І. Р. Гальперіна.

¹¹ Як уже зазначалось, започаткував подібну типологізацію С. Кржижановський. Він писав: «Протагоністо — грецькою — це людина, яка входить через головні двері, тобто той, кому належить найвища нота в опері, хто є відповідальним за увесь спектакль. Увесь спектакль і текст будуються так, що він один входить через головні двері, а в грецькому театрі були великі, середні двері і двоє бокових дверей, куди входили всі "інші". ... Так ось, ця людина несе в собі зерно спектаклю» [60].

— *заголовок-оповідь* («Музична прогулянка на санях» Л. Моцарта, «Морська Тиша і щасливе плавання» Ф. Мендельсона);

— *заголовок-сценка* («Балет пташенят, що не вилупилися» М. Мусоргського; «Сцена прогулянки (Pas de cinq) для п'яти виконавців М. Кагеля. З палками або парасольками для опори при ході» і «Пантоміма» А. Шнітке (п'ята частина із Сюїти у старовинному стилі) для скрипки і фортепіано;

— *заголовок-стан* (природно, емоційно-психологічний; у своїй сукупності такі заголовки утворюють емоційно-психологічний тип): «Мрії» (Р. Шумана, П. Чайковського), «Мрії кохання» Ф. Ліста, «Поривання» Р. Шумана, Соната-спогад Н. Метнера.

З інформативною функцією заголовків безпосередньо пов'язана їх **тематична спрямованість**. Саме за тематикою, а не за хронологічним принципом побудований унікальний у своєму роді «Тематичний словник назв музичних творів» Л. Кудінової, у якому охоплено великий матеріал із музики різних історичних епох. У середині тематичних блоків назви згруповані в алфавітному порядку. Відкривається довгий список найрізноманітніших тем, відображених у професійній музиці європейської традиції, групою найменувань під титулом «Слово» («спочатку було Слово»). За ним ідуть тематичні групи, у яких охоплено широке коло втілених у музичному мистецтві явищ зовнішнього і внутрішнього світу людини — «Міфологія», «Природознавчо-наукові терміни», «Філософія», «Образотворче мистецтво», «Почуття (емоції, настрої, стани)» та цілий ряд інших [62].

Важливо також звернути увагу на те, що програмні заголовки можуть об'єднуватися у групи за тематичною ознакою і виступати як назви «потенційних» жанрів. Наприклад, окремою тематичною групою є «музика спогадів» («Спогади про літню ніч в Мадриді» М. Глінки, «Спогади про Рим» Ж. Бізе, «Соната-спогад» Н. Метнера, «Спогади» А. Караманова, «Гербарій... музика спогадів...» Ю. Гомельської та багато інших). Ключовим словом

«пам'ять» назви цілої низки творів об'єднуються в одну тематичну групу, яка належить до жанру *in memoriam*. Ще одна група назв пов'язана з темою музичних «прогулянок» і «подорожей» («Прогулянка» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського, «Прогулянка» С. Прокоф'єва, сюїта «Прогулянки» Ф. Пуленка, «Подорож Зіґфрида» Р. Вагнера, симфонія «Подорожі» Д. Смирнова та ін.). У «потенційний» жанр об'єднуються всілякі «Роздуми», «Медитації» (П. Чайковського, А. Брукнера, О. Глазунова, В. Дешевова, М. Рославця, А. Жоліве, Г. Бацевич та ін.)¹² [42].

1.2.3 Заголовковий комплекс

Кларитивну функцію у музичному творі виконує вся підсистема позатекстових елементів, що утворює разом із заголовком *заголовковий комплекс*, «центральною елементом» якого виступає власне заголовок.

У заголовковий комплекс музичного твору входять усі перелічені в роботах лінгвістів елементи — ім'я автора (або псевдонім), підзаголовок, присвята, епіграф, дата написання (видання), позначка про місце написання/видання і поліграфічне оформлення обкладинки і титулу, зміст. Специфіку заголовкового комплексу *музичного твору* складають затекстові елементи, якими позначають склад виконавців (кількість музикантів, інструментарій), характер і темп музики, тональність, метрономічні позначення. Затекстовими елементами також виступають: викладена перед текстом музичного твору літературна програма, авторська передмова, авторські ремарки й коментарі, розміщені на верхньому або нижньому полі сторінки (у виносці).

Як єдине ціле заголовковий комплекс акумулює сенс твору і багато про що інформує слухачу, настроює його. Кожна зі складових заголовкового комплексу виконує свою функцію щодо формування сенсу.

¹² Така трансформація програмних назв («індивідуальних», за Л. Казанцевою) у потенційно-жанрові (у Л. Казанцевої — «типів») — додаткове свідчення недосконалості її типологічної версії.

Ім'я автора (особливо широко відомого) відіграє визначальну роль у створенні перспекції сприйняття тексту. Воно адресує слухача не тільки до конкретного тексту, а й до всієї творчості композитора, його біографії, творчої особистості. С. Кржижановський відзначав, що «у більшості випадків із поняття “заголовок” лише штучно можна вилучити ім'я автора. Справа в тому, що письменницьке ім'я, як тільки воно стає відомим, перетворюється з імені власного на загальне ім'я, тим самим бере участь у найменуванні, тобто називає книгу; живучи серед заголовків, ім'я немов отримує від них силу, що надає заголовку й особливого предикативного сенсу» [60, с. 216]. Значно зростає змістовна роль імені автора, коли назви творів різних авторів збігаються. Виокремлюючи заголовок з ряду інших однакових найменувань, ім'я автора диференціює та індивідуалізує музичний твір, наприклад, «Музичний момент» Ф. Шуберта і «Музичний момент» С. Ляпунова, «Тиху музику» С. Слонимського і «Тиху музику» С. Губайдуліної, «Силуети» А. Аренського, В. Ребікова, М. Рegera, Е. Денисова, «Пастелі» Л. Грабовського, Л. Дичко, Г. Ляшенка, І. Карабиця та інших.

Підзаголовок уточнює назву, конкретизує її смисл, співвідносить із позамузичними й музичними явищами — жанрами, іменами композиторів тощо. Наприклад, функцію «уточнення» виконує підзаголовок у сонатах для фортепіано ор. 81а Бетховена «Das Lebewohl». Його ж рондо «Каприччіо» ор. 129 має підзаголовок «Лють із приводу загубленого гроша». у «Дитячому альбомі» П. Чайковського підзаголовок вказує на адресата («Збірка легких дитячих п'єсок для дітей») та уточнює наміри автора («Наслідування Шумана»). У «Порах року» П. Чайковського п'єси «Святки» і «Жнива» мають жанрові підзаголовки — вальс і скерцо. Четверта соната С. Прокоф'єва має підзаголовок «Зі старих зошитів».

Епіграф доповнює і коментує заголовок, створює «той контекст, у якому розгортаються авторські висловлювання» [13]. Це особливо яскраво проявляється у програмній музиці, у якій епіграф часто взято з літературного

джерела, як у симфонічній картині «Круча» С. Рахманінова, де епіграфом слугують два початкові рядки з вірша М. Лермонтова «Круча» «Ночевала тучка золотая / На груди утеса-великана»¹³). Перед кожною з п'єс у фортепіанному циклі П. Чайковського «Пори року» подані епіграфи — рядки з віршів російських поетів XIX ст. У фортепіанному циклі М. Равеля «Нічний Гаспар» кожній п'єсі передує вірш з однойменної книги А. Бертрана. Ці вірші дослідниця творчості М. Равеля В. Жаркова визначає «не тільки як “образну настрійку” або “словесну програму”, а й як *невід’ємну частину музичних поем Равеля*» [26, с. 315]. Відзначимо також епіграфи з віршів Т. Шевченка у «Трьох прелюдях» ор. 38 Б. Лятошинського.

Присвята також спрямовує увагу слухача, створює передрозуміння тексту. Уже сам факт адресації присвяти сприяє її семантизації, значення якої зростає при ознайомленні з фактами біографії автора та його взаємин з адресатом. Присвята завдяки своєму біографічному, іноді глибоко особистісному характеру надає сприйняттю музичного тексту особливі, «психологічні обертони». За визначенням В. Бодіної-Дячок, присвята містить у собі «інформацію про творчий задум художника і його внутрішній стан <...> надає додаткові змістові відтінки і значення художньому твору і є одним із способів входу твору в систему комунікації» [8, с. 5].

Присвяти бувають короткі й розгорнуті, з іменем одного або кількох адресатів. Наприклад, добре відома розгорнута назва «Музичних приносин» Й. С. Баха із присвятою пруському королю Фрідріху II. Численними надписами-присвятами широкому колу осіб відзначені фортепіанні сонати Бетховена (із 32 сонат 24 мають присвяти). Серед них перші три сонати, присвячені Й. Гайдну; соната № 21 ор. 53, відома як «Вальдштейнівська», присвячена графу фон Вальдштейну; № 26 ор. 81-а, «характеристична» соната з програмними назвами частин («Прощання», «Відсутність», «Побачення») — ерцгерцогу Рудольфу. У сонатах № 13 ор. 27 № 1 і № 14 ор. 27 № 2 («Місячна»)

¹³ «Ночувала хмарка злототкана / У бескета-велетня на лоні» — переклад М. Старицького.

з однаковим жанровим підзаголовком (*Sonata quasi una Fantasia*) присвята різним адресатам виконує функцію розпізнавання.

У широке коло адресатів композиторів ХІХ — початку ХХ ст. увійшли особи, з якими авторів пов'язували різні стосунки — родинні, особистісні, дружні, творчі, офіційні та ін. Так, взаємний обмін присвятами між «співбратами по цеху», Ф. Лістом і Р. Шуманом, демонструють надписи-присвяти у заголовкових комплексах Сонати *h moll* Ліста і «Крейслеріани» Шумана. Родинні почуття авторів зафіксували присвяти племіннику Володі у «Дитячому альбомі» П. Чайковського і дочці Еммі у фортепіанній сюїті «Дитячий куточок» К. Дебюссі.

Традицію присвят продовжують і розвивають композитори ХХ ст. Численні присвяти у творах А. Шнітке, адресовані широкому колу рідних і близьких, друзів і колег, композиторів і виконавців. Присвяти В. Сильвестрова — це «дзеркало» духовного світу композитора, у якому відображається його особистість і творче життя в різних його проявах.

І. Коханик пише про багатоманітність авторських присвят «не тільки за своїм характером, адресатом, а й за ступенем “проникнення” у власний музичний текст, який інколи є продовженням «спілкування» композитора із своїм візаві» [54, с. 193–194]. Дослідниця виділяє «музичні приносини» великим Учителям: Б. Лятошинському — струнний Квінтет (1961), Поема пам'яті Б. Н. Лятошинського (1968); Д. Шостаковичу — Постлюдія «DSCN». Серед адресатів присвят В. Сильвестрова — композитори (Г. Канчелі, А. Пярт, І. Карабиць та ін.), виконавці (Квартет імені М. Лисенка, А. Любимов, Неллі Лі, В. Матюхін та ін.).

Буває, що адресат присвяти «проявлений» і в тексті музичного твору. Його присутність може виявлятися по-різному: через цитований або алюзійний тематизм, жанр чи форму, що є характерною для творчості композитора, до якого звернена присвята, використання елементів його стилю. Наприклад, у присвяченій І. Стравінському сюїті для квартету Є. Станкович цитує фраг-

мент із «Симфонії псалмів». Про способи реалізації ідеї музичної присвяти пише російська дослідниця Н. В. Русанова [91].

Дата і місце написання / видання у взаємодії з іншими складовими заголовкового комплексу також несуть певне смислове навантаження при формуванні передрозуміння. Позначені на титульному аркуші нотного видання, вони входять у комплекс обов'язкових вихідних даних інформаційно-бібліографічного характеру. Дати, які стоять безпосередньо перед нотним текстом, виконують не тільки інформативну функцію, а й несуть важливе смислове навантаження. Взаємодіючи з іншими складовими заголовкового комплексу (ім'я автора, назва, підзаголовок, епіграф, присвята, тональність та ін.), вони можуть повідомляти про епоху, особливості творчості й факти біографії композитора, його особистості.

Датування буває досить різноманітним. Поруч з опусом твору зазвичай вказують рік його написання: В. А. Моцарт. Соната для фортепіано (К. № 279, 1774). Досить часто двома датами позначається період створення твору — рік початку і рік завершення, наприклад: Р. Шуман. Карнавал, тв. 9 (1834–1835), із підзаголовком «Невеличкі сцени на чотири ноти (ASCH)»; Р. Шуман (1810–1856). Метелики, тв. 2 (1830–1831); О. Скрейбін. Соната-фантазія, тв. 19 (1892–1897). Друга дата може означати рік остаточного оформлення твору, як у Четвертій сонаті С. Прокоф'єва (Зі старих зошитів), тв. 29 (1908 і 1917 рр.). Показовим є приклад заголовкового комплексу Струнного квартету № 3 Б. Лятошинського, де вказуються роки написання твору і його нової редакції: Квартет № 3 (Сюїта). Тв. 21 (1928–1966). Досить часто поряд з іменем композитора зазначають дати — роки його життя: Й. Брамс (1833–1897). «Другу Ернесту Фердинанду Венцелю присвячується». Скерцо, тв. 4 (видано 1854).

Іноді в заголовковому комплексі позначаються місяць і рік написання: Ф. Шуберт. Соната *a-moll* (Д-537, березень, 1817). Це стає досить важливою деталлю у заголовках із присвятою, оскільки зіставлення імені адресата і да-

ти написання може вносити нові сенси, що потребують розшифровки. Наприклад, у фортепіанних сонатах Ф. Шуберта: «Эрцгерцогу Рудольфу». Соната *a-moll*, тв. 42 (Д-845, 1825); «Піаністу К. М. фон Боклет». Соната *D-dur*, тв. 53 (Д-850, 1825); «Йозефу фон Шпаун». Соната (Фантазія) *G-dur*, тв. 78 (Д-894, жовтень, 1826).

У заголовках творів, присвячених пам'яті великих музикантів, нерідко вказується повна дата народження або смерті адресата. Не викликає сумніву інформативна ємність таких назв, про що переконливо свідчать заголовки низки меморіальних творів В. Сильвестрова (усі вони написані 2004 року). Так, у творах, присвячених Й. С. Баху, у заголовку зазначається, в одному випадку, повна дата народження адресата і його ініціали, у другому — дата його смерті та ініціали. Наприклад, «21 березня 1685... до дня народження J. S. B.» для двох віолончелей і «28 червня 1750 ... в пам'ять про J. S. B.» для віолончелі соло. Позначення повної дати та ініціалів адресата спостерігаємо у заголовках та інших меморіальних творах В. Сильвестрова: «19 листопада 1828... в пам'ять про F. P. Sch.», «3 лютого 1857 ... в пам'ять про М.І.Г.», «25 жовтня 1893 ... в пам'ять про П. І. Ч.».

Особливу увагу викликають доволі рідкісні випадки використання повної дати, коли зазначаються число, місяць і рік, а також місце написання, що найчастіше трапляється в автографах. Показовим прикладом може бути заголовковий комплекс фортепіанного циклу ор. 32 С. Рахманінова. У ньому вказані тональність кожної прелюдії, дата і місце її написання¹⁴.

Титульний аркуш — один з елементів композиції оформлення нотного видання, невід'ємна складова заголовкового комплексу. Це одна зі сторінок

¹⁴ Кожна з прелюдій в автографі *датована окремо* (курсив *К. Ф.*): *C-dur* — «30 серпня 1910 р. Іванівка», *b-moll* — «2 вересня 1910 р. Іванівка», *E-dur* — «3 вересня 1910 р. Іванівка», *e-moll* — «28 серпня 1910 р. Іванівка», *G-dur* — «23 серпня 1910 р. Іванівка», *f-moll* — «25 серпня 1910 г. Іванівка», *F-dur* — «24 серпня 1910 г. Іванівка», *a-moll* — «24 серпня 1910 р. Іванівка», *A-dur* — «26 серпня 1910 р. Іванівка», *h-moll* — «6 вересня 1910 р. Іванівка», *H-dur* — «23 серпня 1910 р. Іванівка», *gis-moll* — «23 серпня 1910 р. Іванівка», *Des-dur* — «10 вересня 1910 р. Іванівка» (ДЦМК. Ф. 18. № 98). Усі ці п'єси видані фірмою О. Гутхейля у 1910 р.».

на початку видання, де розміщені основні вихідні відомості: ім'я автора, назва твору, виконавський склад, назва видавництва, час і місце видання. На лицьовій сторінці нотного титулу позначаються також жанр, тональність, номер опусу твору, ім'я редактора або автора перекладу. Головне призначення титульного аркуша — передувати тексту твору, тому його називають «порталом, входом, увертюрою до твору». [12, с. 45].

Підкреслимо, що свою кларитивну функцію титульний аркуш виконує зовсім не для слухача, оскільки, сприймаючи музику, слухач цілком обходиться без титульного аркуша (він не бачив, не бачить і, можливо, ніколи не побачить цей титульний аркуш). Проте він є вельми важливим для музиканта-виконавця, дослідника (наприклад, для атрибуції твору). У тому випадку, коли на титульному аркуші немає позначення імені автора або часу створення, належність твору визначають саме за графічним виконанням, розміщенням інформації на аркуші тощо, а також у випадку ознайомлення із твором — шляхом прослуховування його внутрішнім слухом (це є властивим для будь-якого музиканта).

Як і заголовок, нотний титул об'єднує у собі всі основні функції — інформативну, композиційну (вступну), рекламну та інші. Окрім практичного завдання (відрізнати певний твір від багатьох інших), титульний аркуш слугує є елементом художнього оформлення, виконуючи естетичну функцію. Є дуже багато варіантів оформлення титульного аркуша, тому не випадково О. Лосєва називає нотний титул «візитною карткою» твору, «його іменем і обличчям, особливим музичним фізіогномічним знаком» [66, с. 121, 129].

Художнє оформлення титульного аркуша багато в чому визначається задумом художника-оформлювача, його інтерпретацією змісту твору, що суттєво впливає на концепцію того, що зображено на аркуші. Щодо цього, титульний аркуш, як і палітурка або обкладинка, надає широкі можливості для творчого втілення особливостей твору, тим самим відповідним чином налаштовуючи виконавця на його сприйняття.

При цьому велике значення має композиція титульного аркуша — вибір розмірів надписів, відстаней між ними, розміщення тексту, характер художнього оформлення. Є кілька видів оформлень: шрифтові, орнаментальні, емблематичні або символічні, сюжетно-тематичні та ін. Шрифтовий надпис на титульному аркуші має, передусім, інформативне значення, і оскільки найбільш важливу інформативно-рекламну функцію несуть назва твору та ім'я автора, вони зазвичай друкуються найбільшим кеглем, чітким шрифтом. Важливим є також вибір відповідного малюнка шрифту. Притому що малюнок шрифту прямо не пов'язаний зі змістом твору, він може асоціативно налаштовувати на його сприйняття. Окрім суто шрифтових, є оформлення з додаванням зображально-тематичних елементів — орнаменту (рамка, розчерк, віньетки, гірлянди), емблем і символів, нечасто застосовуються ілюстрації сюжетного характеру. Усі ці зображальні засоби мають інформативне значення і водночас тією чи іншою мірою формують певну психологічну установку для музиканта. Особливе виражально-сміслові значення має кольоровий друк, що далеко не часто використовується для оформлення нотного титулу.

У цьому плані показовим може бути титульний аркуш нотного збірника «Українські партесні мотети початку XVIII ст.» (редактор-укладач Н. О. Герасимова-Персидська), виданого 1991 року видавництвом «Музична Україна» (Київ). Його особливість: двокольоровий (червоного і чорного кольору) друк, що символізує основні кольори українських орнаментів; стилізований рисунок шрифту, що нагадує старослов'янське письмо; зображальні елементи. Текст титульного аркуша розподілено на три групи відповідно до викладу тексту трьома мовами — українською, російською і англійською. По верхньому полю розміщено виконану найбільшим кеглем у комбінації червоного й чорного кольорів українську назву твору з підзаголовком — «з Югославських зібрань». Середнє поле займає російський варіант того ж тексту, надрукований дещо меншим кеглем, а внизу — дрібнішими літерами і чор-

ним кольором написаний англійський переклад тексту. Дві невеличкі віньетки служать знаком розподілу між текстами, а внизу сторінки, замість логотипу, що часто трапляється в нотних виданнях видавництва «Музична Україна», розміщується в рамці невеличка картинка із зображенням музиканта, який сидячи грає на струнному інструменті, що нагадує кобзу. Отже, зовнішній вигляд цього титульного аркуша відповідає змісту музичних текстів українських мотетів, представлених у збірнику.

О. Лосєва підкреслює, що графічне оформлення титулу — це «<...> відображення у зовнішньому вигляді нотного видання внутрішнього змісту музики, особливостей її побутування, сприйняття в певні епохи, її ролі, місця в їх житті та культурі. Історію нотного титульного аркуша з цієї точки зору можна представити як ілюстровану історію музики <...>» [66, с. 121]. І якщо взяти до уваги той факт, що титульний аркуш стосується «не самого твору, а конкретного його видання» [66, с. 128], то цілком очевидно, що в наступних публікаціях твір буде інтерпретовано інакше.

Прикладом можуть слугувати видання творів Й. С. Баха, про які пише К. Южак [125]. При порівнянні сучасних видань творів Баха з їх оригінальними виданнями виявляються значні відмінності і в розміщенні відомостей на титульному аркуші, і в самому їх складі. На відміну від сучасних видань, у яких на першому місці на титулі друкують ім'я автора, а за ним — назву твору, звичайно у бахівському аркуші ім'я автора, з формулюванням *виготовлено Йог. Себ. Бахом, або створено і виготовлено Йог. Себ. Бахом* повідомляється після відомостей про самий твір. Дослідниця відзначає, що «у всіх бахівських титульних аркушах витриманий єдиний принцип: передусім має бути представлений твір — його назва і докладний опис змісту й завдань, які у ньому вирішуються, — а далі повідомляються відомості про відповідальність і вихідні дані: хто створив, хто награвіював, хто і де надрукував, а інколи і час публікації» [125, с. 20]. Звідси висновок: «*Авторська скромність Баха замішана на <...> менталітеті члена цеху, для якого <...> *vita brevis, ars longa,**

або: *людина ніщо, матеріал — все*, і гордість якого живиться його ремеслом, його майстерністю, його вправністю» [125, с. 34].

У світлі сказаного важко переоцінити те значення, яке сам композитор надає оформленню зовнішнього виду видань своїх творів. Найбільш показовим у цьому плані є приклад Р. Шумана, на який посилається у своїй статті О. Лосева. Автор «Альбому для юнацтва» обумовлював «із видавцями не тільки формат, якість паперу, особливості гравіювання, тип шрифтів і розмір кеглів, а й композицію титульного аркуша» [66, с. 122]. Така увага до оформлення титулу підтверджується словами самого композитора: «<...> Я завжди намагаюся, щоб оформлення моїх композицій відповідало їх змісту» [66, с. 122]. Отже, участь композитора в оформленні нотного видання можна розглядати «як певний етап матеріалізації задуму, як сполучну ланку між автором і виконавцем музики <...> нотне видання з продукту ставало твором, художнім цілим, що включало в себе музику, слово (назву) і оформлення» [66, с. 123]. За аналогією з програмними назвами, нотні титули, що містять вербальні та зображальні засоби, мають ту ж саму мету: «закарбувати і передати образ, зміст, дух музики, давши в руки майбутньому виконавцю ключ до її розуміння, налаштувавши на неї засобами іншого мистецтва» [66, с. 121–122]. Отже, оформлення титульного аркуша відповідно до авторського задуму дає «дорогоцінну можливість поглянути на музику очима її творця» [66, с. 128].

«Смисловою домінантою» [15, с. 202] заголовкового комплексу, безумовно, є **заголовок**, який займає найбільш сильну позицію відносно тексту. Решта складових заголовкового комплексу є факультативними. Крім того, вони різні за своїми кларитивними можливостями. Так, маловідоме ім'я автора мало про що говорить слухачу, що ж стосується поліграфічного оформлення, то, за справедливим зауваженням Н. Веселової, «воно у переважній більшості випадків говорить не про текст, а про смак видавця і призначення видання» [13].

Характер і склад елементів заголовкового комплексу в музиці вельми мобільний і багато в чому залежить від жанру твору і авторських намірів. Так, у заголовковому комплексі творів театрального жанру (опера, балет тощо) зазвичай вказано автора лібрето, літературне джерело, дійових осіб, зазначено нумерацію дій тощо. У циклічних інструментальних і вокально-інструментальних творах заголовковий комплекс доповнюється назвами частин. Цікавим прикладом може слугувати заголовковий комплекс вокально-інструментального циклу А. Шенберга «Місячний Пьєро» (тв. 21, 1912 р.), який містить жанровий підзаголовок («Мелодрами»), вказівку на літературне джерело («Три рази по сім віршів Альбера Жіро», нім. переклад О. Е. Хартлебена), назви частин (21), розгорнуту передмову з авторськими вказівками щодо нової манери вокального інтонування (*Sprechgesang*), а також присвяту («Першій виконавиці Альбертині Целі з сердечною дружбою»).

Заголовок (разом з усіма складовими заголовкового комплексу) виступає для слухача відправною точкою у сприйнятті музичного тексту, встановлює перспективний зв'язок між слухачем і текстом. Воно програмує асоціації, які виникають у слухача відповідно до його **тезаурусу** — культурного і слухового досвіду й обсягу знань. Чим повніше особистість вбирає в себе досвід музичної і загальної культури, тим ширшим є її тезаурус, від якого залежить повнота розкриття закладених у заголовку смислах.

Висновки до першого розділу

Заголовок художнього твору — це «перше слово», яке іменує текст, один із найважливіших компонентів смислової організації твору.

Широке коло проблем, пов'язаних з осмисленням природи, структури, функцій і типів заголовка, став предметом розгляду, насамперед, у численних працях лінгвістів і літературознавців. Увага лінгвістів до заголовка головним чином зосередилась на заголовку як *мовному* явищі, що спричинило вивчення особливостей його синтаксичної організації і стилістики, функцій у різних

типах тексту. У їхніх роботах розглянуто типологію заголовків за семантичним, структурним, стилістичним та іншими критеріями.

Інтерес літературознавців спрямований переважно на *сміслову* роль заголовків, їх походження, історичне побутування й еволюцію. Велика увага приділяється вивченню жанрової та стильової специфіки заголовків у різних типах текстів, у творчості різних письменників, але головний акцент робиться на поетиці заголовка. Отже, незважаючи на різницю у підходах до вивчення заголовка в лінгвістиці та літературознавстві, загальним і головним для них є питання про природу і статус заголовка, його функції і співвідношення з текстом.

Для розуміння тексту також є важливими й інші, факультативні елементи заголовкового комплексу: ім'я автора, підзаголовки, присвята, епіграф, дата і місце написання/видання твору, графічне оформлення обкладинки і титульного аркуша. Але чільне місце в системі затекстових елементів займає саме заголовок, зміст і сенс якого по відношенню до тексту може бути повністю зрозумілим тільки в *ретроспекції*.

У музикознавстві проблема заголовка, не будучи самостійною галуззю вивчення, тісно стикається з різними дослідницькими дискурсами. Однак, починаючи з 1990-х років, коли в новітній музиці стала особливо помітною тенденція до незвичної номінації музикальних творів, увага до цієї проблеми в музикознавстві, зокрема українському, значно посилилася. Заголовок стає об'єктом вивчення в низці робіт, у яких досліджуються генезис та історія назв у творчості тих чи інших композиторів, окремі елементи заголовкового комплексу. Отже, проблема назви знаходить самостійний статус.

Оскільки в музикознавстві визначення поняття «заголовок у музиці» немає, у дисертації запропоновано його дефініцію: «Заголовок у музиці — це графічно виділене слово або словосполучення, яке стоїть перед музичним текстом і містить у собі назву твору». Для заголовка в музиці притаманні всі основні онтологічні властивості цього феномену загалом. Визначення цих

властивостей має здійснюватись з урахуванням того, що словесна назва і музичний текст — це різні мовні системи. Виступаючи словесним вираженням концепту музичного тексту, заголовок є сполучною ланкою між слухачем і музичним текстом. Виконуючи всі основні функції, що притаманні заголовку як такому — номінативну, інформативну, розділову, експресивну, рекламну, інтертекстуальну, — заголовок створює *передрозуміння* музичного тексту. У дисертації щодо типології заголовків виходимо з поділу застосовуваних вживаних використаних у музиці назв на дві групи: жанрову і програмну з їх прогностичними і кларитивними можливостями.

Розглянуті в першому розділі основні положення, що стосуються особливостей функціонування заголовка в музиці, дають змогу зробити висновок про те, що назва твору (у комплексі з іншими затекстовими елементами) є відправним моментом у сприйнятті слухачем музичного тексту. Встановлюючи перспективний зв'язок між слухачем і текстом, вона програмує асоціації, налаштовує на сприйняття музики.

РОЗДІЛ 2

ЗАГОЛОВОК У МУЗИЦІ НОВОГО ЧАСУ

2.1 Заголовок у програмній музиці. Короткий історичний екскурс

Програмна музика вивчається і продовжує бути предметом дискусій у музикознавстві¹⁵ в різних аспектах — як рід музичного мистецтва, як складова морфологічної системи музики, з позиції її «внутрішньої типології» (за типами програмності та жанровим наповненням) [95], в історичному ракурсі, у зв'язку із творчістю конкретних композиторів тощо. Але назви програмних творів (зокрема, еволюція заголовків, витоки якої сягають античності) розглядаються лише побіжно і все ще чекають на свого дослідника. Не висвітлюючи цю проблему, що вимагає самостійної (і навіть не однієї) наукової розробки, зробимо короткий екскурс в історію програмних назв з акцентом на музиці Нового часу, бо це дасть змогу краще зрозуміти характер сучасних «заголовкових метаморфоз».

У тривалій історії програмних назв важливим етапом стала інструментальна музика XVI століття. Одним із джерел програмних заголовків були назви пісень і танців, які використовувалися як основа для інструментальних обробок і транскрипцій (інтаволатур). Серед таких транскрипцій — пісня-танець «Маркіз де Салюццо» для клавіру, фроттола «Не залишається в цій долині» для органа, пісня Ф. Анеріо «На звук не відгукується серце» (версії для клавіру та лютні) і багато інших. Програмними заголовками в інтаволатурах і обробках також могли бути назви творів інших авторів, як, наприклад, у п'єсі А. Габріелі «Я молоденька дівчина» (транскрипція чотириголосного мадригалу Джакета з тим самим заголовком), канцона Дж. Кавадзоні на пісню Жоскена Депре «*Falte d'argens*» тощо. Нерідко композитори, даючи своїм творам програмні заголовки, прагнули хоч трохи розкрити характер їх

¹⁵ О. Соколов слушно зазначає: «Навряд чи будь-який інший рід музичного мистецтва викликав протягом своєї історії стільки різних думок, неясності і суперечок, скільки викликала їх програмна музика» [95, с. 90].

музичної образності (канцони Флорента Маскер — «La Capriola», «La Maggia», «La Rosa», «La Foresta» та ін.). Показовим у цьому відношенні є збічник «Табулатура нова» (1551 р.), що складається з 25 п'єс із різними назвами («Міць Геркулеса», «Свіжа трава» та ін.).

Заявивши про себе в епоху Відродження, тенденція програмних найменувань продовжує розвиватися в музиці Бароко. Зокрема, програмні характеристики надаються жанровим заголовкам інструментальних творів. Так, в італійського композитора Д. Легренці є кілька тріо-сонат із такими позначеннями: «La Cornara», «La secca Soarda», «La Tassa», «La Rosetta» тощо. За словами Т. Ліванової, композитор «напевно <...> хоча б деякою мірою мислить їх програмно або прагне до того, щоб слухачі сприймали їхню образність з більшою визначеністю, ніж це може бути у сонатному циклі без будь-якого підзаголовка» [63, с. 550]. Характерну позначку у вигляді ключового для естетики бароко слова «stravaganti» отримує твір для інструментального ансамблю К. Фаріни — «Екстравагантне капричіо», у якому, відповідно до специфіки цього жанру, застосовано різноманітні звукозображальні ефекти: імітується звучання музичних інструментів (флейти-пікколо, сопілки, «солдатської труби»), а також гавкіт собаки, нявкання кішки тощо.

Саме в епоху Бароко програмність починає набувати національної своєрідності, що відображено і в назвах творів. Досліджуючи питання втілення національно-естетичних архетипів в культурі епохи Бароко, А. Є. Сисоєва з'ясувала, що для програмності французької школи характерна «логіка “*стану, переживання*”», в італійському інструменталізмі домінує тип логіки “*поведінки, вистави*”, а національна своєрідність німецької програмності забезпечила логіка “*висловлювання, оповіді*”» [99].

Французька програмність, зазначає А. Є. Сисоєва, «зазнала величезного впливу культури театру. Ця програмність народжена в атмосфері, наповненій видовищами офіційних святкувань і претензійним пафосом королівських придворних церемоній» [99, с. 11]. У лютневих збірках XVII ст. («Скарби

Орфея» А. Францисканця, «Таємниця муз» Н. Валле, «Риторика богів» Т. Готьє) дослідниця вбачає традиції театральних дивертисментів [99, с. 11]. Поступово назви проникають і в середину сюїт — спочатку лютневих, потім і клавірних. Це назви-портрети, назви-характери з переважанням жіночих образів і акцентуванням настрою, душевного стану: «Плакса» Т. Готьє; «Люб'язність» М. Жутона; «Кокетка», «Жалібна», «Кваплива» Ф. Дандре; «Похмура», «Кохана», «Приваблива», «Пристрастна», «Улеслива» Ф. Куперена. Позиція автора, — зазначає А. Є. Сисоєва — «не стільки у прагненні закарбувати індивідуально-художню неповторність образу, скільки у виявленні *свого* ставлення (що, додамо, отримало безпосереднє вираження у заголовках творів: “Прекрасна Ірис”, “Прекрасна Анжеліка” Т. Готьє)» [99, с. 12].

Зазначимо, що в музикознавстві вже йшлося про цю властивість творів французьких клавесиністів. Зокрема, М. Друскін, називаючи Ф. Куперена попередником «Шумана та інших композиторів ХІХ століття, які зверталися до маскарадних сюжетів» (маються на увазі цикли «Карнавал великої та давньої скоморошини» і «Французькі шаленості, або Маски доміно» з Одинадцятої та Тринадцятої сюїт Ф. Куперена), акцентував у їх назвах прояв різних якостей характеру («Сором'язливість», «Вірність» тощо) [24, с. 290]. «Зв'язок між змістом п'єси Куперена та її заголовком далеко не завжди <...> прямолінійний, — пише дослідник, — <...> Скажімо, заголовок “Очерет”: мається, очевидно, на увазі не стільки картина пейзажу <...> скільки почуття, що охопило композитора при вигляді цього пейзажу. <...> Або “Стрічки, що розвіваються”, тобто стрічки, що розвіваються на головному уборі: не рух цих стрічок прагнув передати композитор, а душевне хвилювання, що викликане дамою, голова якої була прикрашена цим убором!» [24, с. 290].

В італійській програмності утілено також традиції театру, але через «вибір програмних ідей <...> які здатні імітувати дію, а не стан (як у французів). Звідси актуальність назви “Баталія” в італійській програмності» [99,

с. 15]. Відчуття циклічного часу життя, панування фабульності, наповненості яскраво представлено у А. Вівальді. Таким є його цикл «Пори року» з розгорнутою програмою кожної з частин, також відображеної в їхніх назвах («Літня гроза», «Полювання», «Скарга селянина» тощо), концерти «Буря на морі», «Тривога», твори ор. 11 — «Концерт, або Поштовий ріжок» та ін. Загалом творчість А. Вівальді рясніє численними програмними заголовками; уже зазначені «Пори року» входять до ор. 8, який має загальну назву «Досвід гармонії та винаходи» і включає концерти «Насолода», «Підозра». В ор. 10, крім згаданої «Тривоги», є концерти «Ніч», «Протей, або світ навиворіт»; в ор. 11 — «Великий Могол», «На сільський лад». Така велика роль у спадщині А. Вівальді програмних назв змушує дослідників вважати, що програмність у його творчості «предстает как системообразующая модель» [99, с. 15].

Національне бачення світу в *німецькій* музиці, характеризується, на думку А. Сисоевої, особливою духовністю й високою трагічністю [99, с. 17]. Національно-своєрідний тип мислення дослідниця визначає як «логіку висловлювання», пов'язуючи з цим «оповідальність як найприродніший спосіб об'єктного вираження» і роль риторики, «яка пронизує всі сфери творчості у Німеччині» [99, с. 17]. «Тільки в цій школі бароко, — стверджує А. Сисоева, — об'єктом програмного моделювання стає сфера духовної проблематики (цикл скрипкових сонат “15 містерій з життя Марії” І. Бібера і “Музыкальное представление некоторых библейских историй в 6 сонатах, исполняемых на клавире” Й. Кунау)» [99, с. 18]. В основі сонат Й. Кунау — епізоди з Біблії:

1. «Боротьба між Давидом та Голіафом»;
2. «Лікування Саула музикою Давида»;
3. «Одруження Якова»;
4. «Хаскія, що був смертельно хворим й одужав»;
5. «Гідеон, рятівник іудеїв»;

б. «Смерть та похорон Давида» Перед кожною сонатою надрукована докладна пояснювальна програма, а окремі епізоди також мають пояснюючі назви: «Печаль Саула» (у першій частині Другої сонати), «Трепіт іудеїв. Їх молитва» (друга частина Першої сонати, зі звуконаслідувальними ефектами) [24, с. 393–394]. На думку М. Друскіна, подібне послідовне розгортання сюжету, трапляється чи не вперше [24, с. 393] і — додамо — своєрідно передбачає сюжетну програмність епохи романтизму.

Продовжуючи думку А. Сисоевої, можна, мабуть, відзначити більшу інтелектуальну навантаженість німецької програмної музики — порівняно з переважанням *емоційних* акцентів у музиці французів та італійців. У цьому плані показовими є такі твори Й. С. Баха (з ознаками «інтелектуальної гри») як п'єса для органа «Маленький гармонічний лабіринт» із символічним заголовком та позначенням трьох розділів — *Introitus* (Вхід), *Centrum* (Центр), *Exitus* (Вихід), а також відомий сьогодні як «Музичне приношення» поліфонічний цикл на «королівську тему», присвячений прусському королю Фрідріху Великому. Оригінальна назва — «*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*» («Тема, дана велінням короля, та інше, виконане в канонічному роді») являє собою акровірш, початкові літери якого утворюють слово *Ricercar*.

Однак у німецькій музиці епохи Бароко є чимало творів, не позначених «печаткою особливої духовності і високої трагічності», і в цьому — явний вплив французької моделі. Прикладом можуть бути сюїти Георга Муффата, який випустив дві збірки під назвою «*Florilegium*» («Квітник», 1695, 1698). У передмові до них композитор підкреслив, що його п'єси написані за французьким зразком. Щодо походження своїх програмних заголовків Г. Муффат вказує на конкретні приводи їх виникнення (трапилася подія, виник настроїв, склалося враження тощо). Як зазначає Т. Ліванова, театральні імпульси і балетні асоціації особливо помітні в назвах частин сюїт із другої збірки:

— Увертюра. Вихід іспанців. Air голландців. Жига англійців. Гавот італійців. Менует французів. Другий менует.

— Увертюра. Поети. Молоді іспанці. Кухарі. Рубка м'яса. Кухарчуки.

— Увертюра. Селяни. Канарі. Дворяни. Менует. Рігодон молодих селян з Пуату. Менует.

— Увертюра. Вихід фехтувальників. Привид. Сажотруси. Гавот амурів. Менует Гіменея. Менует [63, с. 565–566].

Французькими впливами дослідники пояснюють використання в сюїтах І. К. Фішера та І. А. Шмірера імен жанрів нових, модних танців (менует, гавот, буре, бранль, ригодон), так само, як і поява програмних заголовків частин сюїти, пов'язаних із французькими театральними зразками («Entrée», «Air des Combattans» тощо). Нерідко частинами сюїти виступають назви «Скарги», «Мелодія», «Луна». Відтінок гумору наявний у назвах клавірних сонат І. Кунау: «Свіжі клавірні плоди, або сім клавірних сонат доброго винаходу і в добрій манері». У передмові І. Кунау не без уїдливості пише: «Я знаю, что среди любителей музыки есть лакомки, которые признают только то, что приходит к нам из Франции и Италии <...> Мои плоды доступны всем; те, кому они придутся не по вкусу, пусть поищут пищу в другом месте. Что касается критиков, то они их не минуют, но яд невежд не может нанести им вреда более, чем холодная роса спелым фруктам» [24, с. 391–392]. Згодом подібні авторські коментарі стануть складовими заголовкового комплексу.

Утім, елементи жарту, гри можна знайти в усіх національних школах того часу. Такі, наприклад, загадкові назви п'єс Ф. Куперена «Тік-ток-шок, або Молоточки», «Перекиди Якхбхтхв».

Стиль рококо виник як розвиток стилю бароко, посилив пасторальні та буколічні мотиви у мистецтві, найбільш яскраво проявивши себе у творчості французьких клавесиністів. Багато з заголовків їхніх творів пов'язані з картинами природи — «Метелики», «Очерет» Ф. Куперена, сценами з сільського життя — «Збиральниці винограду», «Женці», «Маленькі вітряки»

Ф. Куперена. «Орнітологічна» тема викликала перші спроби звуконаслідування («Зозуля» К. Дакена, «Щебетання» Ф. Куперена, «Курка» Ж. Ф. Рамо). Звучить пасторальна тема й у програмних назвах творів німецьких композиторів XVII століття. Такі, наприклад, заголовки клавірних капричіо І. К. Керля — «Зозуля», «Штирійський пастух».

У другій половині XVIII століття програмні назви найбільш показові для творів розважального характеру (оркестрових дивертисментів, серенад тощо), у яких нерідко застосовувалися шумові і звукозображальні ефекти («Музичне катання на саях» Л. Моцарта), екстравагантні жарти («Секстет сільських музикантів» В. А. Моцарта). Трапляються програмні назви, а часом і програма у так званих «характеристичних» симфоніях (у «Музичному лексиконі» Г. К. Коха за 1802 рік їм відповідає термін «програмні симфонії»). Це — симфонія «Троща корабля» Августа Фрідріха Коллмана (1756–1829), «Битва при Вітторії» Л. Бетховена. «Серйозним» симфоніям рідше надавалися програмні назви. До них належать ранні симфонії Й. Гайдна — «Ранок», «Полудень», «Вечір», а також «Героїчна симфонія» та «Пасторальна симфонія» Л. Бетховена.

Свого найвищого розквіту програмна музика, а з нею і сфера програмних назв, досягають в епоху Романтизму, яка стала «золотою добою» програмності, вершиною в її історичному розвитку. Властиві романтизму верховенство стихії почуття, зацікавленість фантастикою увага до фантастики, історії, національної самобутності, культ природи, ідея синтезу мистецтв — усе це відображено у програмній музиці, відбившись і в назвах творів. Саме у романтиків заголовки знайшли *предметно*-номінативний характер і найширший тематичний спектр, що склав «“систематичний каталог” тих явищ зовнішнього світу, його одухотворених і неодухотворених предметів, ситуацій, подій, які змогла закарбувати, відобразити у собі європейська професійна музика протягом останніх століть» [57, с. 120]. У назвах творів відображені історичні події («1812» П. Чайковського), історичні особистості («Мазепа»

Ф. Ліста, «Іван Грозний» А. Рубінштейна, «Річард III» Б. Сметани), живописні полотна («Битва гунів» Ф. Ліста за картиною В. фон Каульбаха, «Острів мертвих» С. Рахманінова за картиною А. Бекліна), літературні твори та їх герої (прикладів дуже багато, це твори Данте, Шекспіра, Сервантеса, Байрона, Гете, Пушкіна, Чехова та багатьох інших), персонажі фольклору («Хо́да гномів» Е. Гріга, «Баба Яга» — в О. Даргомижського, М. Мусоргського, А. Лядова; «Кікімора» А. Лядова, казки М. Метнера «Іванко-дурник» та «Попелюшка»), пейзаж та природні явища (всілякі бурі, грози, морини, ліс і степ зі своїми мешканцями) тощо. З іншого боку, загострена увага романтиків до емоційного світу людини, розуміння *лірики* як основи творчості відбилися в емоційно-коментуючих назвах («Порив» та «Мрії» Р. Шумана, «Мрії кохання» і «Втіхи» Ф. Ліста, «Солодка мрія» П. Чайковського).

«Згорнута» у назві програма, яка відсилає до відомого артефакту, події або життєві ситуації, є необхідним компонентом повноцінного сприйняття музичного твору, засобом виявлення творчого задуму композитора. Урізноманітнюються форми словесної програми та змінюються її масштаби: від короткого заголовка, у якому програма у загальних рисах позначена самою назвою, епіграфом, поясненням чи доповненням, — до розгорнутого програмного викладу сюжету твору. Крім заголовка, роль словесної програми може виконувати використаний композитором уривок із поетичного твору (як у циклі П. Чайковського «Пори року»).

Тоді ж складаються й основні типи програмності, класифікацію яких дослідники пов'язують з характером програми та ступенем конкретизації програмного задуму. Тут і досі є багато версій, однак при всій умовності будь-якого типологічного поділу, більшість дослідників розрізе (у широкому плані) програмність сюжетну (фабульну) та узагальнену (позафабульну). Подальша — більш дрібна — типологізація здійснюється всередині чи на перетині цих двох типів. У позафабульному типі А. Муха (із залученням думок А. Альшванга та В. Бобровського) виділяє емоційно-психологічну, картинно-

образну та жанрово-характеристичну типи програмності; у сюжетному — загально-сюжетну та послідовно-сюжетну [82, с. 153–151]. О. Соколов, не вибудовуючи типологічну систему (у його дослідженні інше завдання) [95] практично стоїть на тих самих позиціях: говорячи про категорії програмності та наводячи конкретні приклади, він атрибуєє їх у параметрах тієї ж, що й у праці А. Мухи, типології [95, с. 17]. Будь-які типологічні межі все ж досить умовні, і в художній практиці нерідко в одному творі поєднуються різні типи. Такі, наприклад, «Антар» М. Римського-Корсакова (сюжетність у масштабі всієї сюїти і її першої частини, узагальненість — в інших частинах) або «Фантастична симфонія» Г. Берліоза (де наявні всі види програмності, які підпорядковуються загальному сюжетному розгортанню; те саме — «Манфред» П. Чайковського).

Виробляється й комплекс музичних засобів, які сприяють конкретизації образного змісту (або — як називає це Г. Орлов — «візуалізації композиторської картини світу»¹⁶ [85, с. 373]) і реалізують прогностичну і прояснювальну (кларитивну) функції програмного заголовка. Серед них такі, як звуконаслідування, звукозображення, жанрова характерність, лейтмотивність, що виступають, зазвичай, у комплексній дії з закономірностями інтонування, формоутворення, ладо-гармонічними особливостями тощо. Усе це досить широко висвітлено в музикознавчих працях — як проблемно-узагальненого плану (роботи О. Соколова, В. Холопової, Г. Краукліса), так і пов'язаних із творчістю конкретних композиторів та аналізом конкретних творів.

Найбільш очевидним щодо конкретизації є прийом звуконаслідування: відтворення в музиці звуків зовнішнього світу. У програмній музиці Нового часу у сфері звуконаслідування найбільш типовими є образи, пов'язані з явищами природи: шелест лісу, дзюрчання води, завивання вітру, численні морські бурі, спів птахів, звукові сигнали, фанфари тощо. Склався цілий комплекс прийомів відображення морської стихії — у марилах

¹⁶ Показовою є і назва розділу книги: «Уявні ландшафти».

М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, К. Дебюссі та ін. Широко використовувалася імітація звучання різних музичних інструментів, дзвонів. Як пише Г. Орлов, цей «процес накопичення “словника” описових музичних “ідіом” так наситив інструментальну музику ХІХ століття подібними “елементами”, що її словесне тлумачення стає майже непереможною необхідністю» [85, с. 373].

Подібним до прийому звуконаслідування є прийом звукозображальності, що діє за принципом аналогії. На відміну від звуконаслідування, в основі якого лежить безпосереднє відтворення звуків навколишнього світу, звукозображальність спрямована на відтворення засобами музичної мови *напрямку і характеру руху*, його темпу, ритму, пластики тощо. Найширший досвід, накопичений у цьому плані музикою, підкреслює О. Соколов: «Наскільки різноманітними можуть бути види руху, які втілюються програмною музикою, показує зіставлення таких картин “Політ Валькірій” Р. Вагнера, “Політ джмеля” М. Римського-Корсакова, “У Середній Азії” О. Бородіна (втомлено-повільні кроки каравану), “Пасифік 231” А. Онеггера» [95, с. 94].

До звукозображальності належать і «<...> наслідування в музичному творі інтонацій людської мови. Це дає змогу конкретизувати образи програмного музичного твору в соціальному, національному і психологічному плані» [82, с. 63]. Яскравий приклад — «Два євреї: багатий та бідний» у «Картинках з виставки» М. Мусоргського, або його ж «Лімозький ринок» з балачками і суперечками торговок.

Важливим фактором конкретизації музично-образного змісту виступають музичні жанри. У музиці Нового часу — це відтворення рис маршу, серенади, баркароли, хоралу, романсу, різноманітних танців. Звернення до того чи іншого жанру конкретизує ситуацію, дає можливість композитору підкреслити колорит епохи, розкрити різні риси музичного образу. Послідовно застосований принцип жанрової конкретизації в інструментальній музиці веде до утворення жанрової програмності, широко представленої у творчості ро-

сійських композиторів («Камаринська» та Іспанські увертюри М. Глінки, «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, «Вісім російських пісень» А. Лядова та ін.).

Засобом конкретизації може бути музичний стиль. При цьому предметом художнього відображення виступають різні рівні стильової системи: історичний, національний, індивідуальний авторський стиль. Стилізація, цитування, алюзія та інші засоби стильового моделювання також можуть використовуватися для розкриття музичного змісту.

Символічна конкретизація передбачає застосування музичних засобів, які уособлюють певні поняття, явища, ідеї. Такими засобами є багато історично закріплених у музичній практиці риторичних фігур XVII–XVIII ст., мотиви з певною символікою (секвенція «Dies irae», музичні емблеми хреста), музичні теми-монограми — BACH, ASCH, ABEGG, DSCH та багато інших. Із таких конкретних засобів використовуються ті, що стали певними символами, наприклад, пісні (народні «слави», «Інтернаціонал», «Марсельєза» тощо). До засобів символічної конкретизації належить і лейтмотивна техніка, яка широко використовується у програмних творах романтиків.

Отже, у програмній музиці Нового часу склалася ціла система прийомів та засобів, які конкретизують образний зміст творів, формують експліцитний характер зв'язку між образним змістом заголовка і його музичним втіленням. Унаслідок цього слухацькі очікування реалізуються досить адекватно, відповідно до заданої заголовковим комплексом програми.

Досить прозорим для слухача є зміст заголовків *емоційно-психологічного типу*: роздуми, розради, спогади, мрії тощо. Завдяки засобам утілення різноманітних емоційних станів, переживань, душевних рухів, які склалися протягом століть, виникає пряма відповідність між заголовком та музичним рядом. Зі слухацькими очікуваннями резонує образний зміст назв, узятих з інших мистецтв, — елегія, сонет, балада, казка, картина та ін., оскі-

льки він досить добре прочитується і прогнозується завдяки яскравій характерності музичних образів та логіці їх розвитку.

На рубежі XIX–XX століть у назвах відбуваються зміни, зумовлені новими стильовими тенденціями у сфері художньої творчості. Більшого значення набуває узагальнений тип програмності, експліцитний характер зв'язку між заголовком та музичним змістом втрачає своє провідне значення, намічається розширення кола усталених образних асоціацій в різних типах назв (зокрема й жанрових). Новий характер програмності яскраво демонструють заголовки творів французьких імпресіоністів, що нагадують більше назви живописних полотен: «Тумани», «Хмари», «Кроки на снігу», «Тераса, освітлювана місячним світлом», «Затонулий собор», «І місяць сходить на зруйнований храм», К. Дебюссі; «Дзеркала», «Гра води», «Сади під дощем» М. Равеля. А на іншому полюсі — ексцентрика назв фортепіанних п'єс Е. Саті («Бюрократична сонатина», «Засушені ембріони», «В'ялі прелюдії (для собаки)» та ін.), явно вписані «в майбутнє» — в ігрову іпостась епохи постмодерну.

Образні ідеали символізму відчутні в номінаціях творів О. Скрибіна: «Поема екстазу», «Поема вогню», «Енігма» («Загадка») та інших. При виборі назви композитори часом враховують не тільки її зміст значення, а й фонізм слова або словосполучення. Так, п'єсою «Павана», повна назва якої «*Ravane pour une Infante défunte*» («Павана покійній інфанті»), композитор зміг заінтригувати всіх тих, хто хотів дізнатися, що криється за цією назвою. Равеля ж спонукала до такої назви її фонетична сторона [26].

Зниження ступеня образної конкретизації заголовка в програмних творах зумовлено найбільш загальним характером його розкриття, що, з одного боку, зближує програмну музику з непрограмною, а з іншого — передбачає ті тенденції в найменуванні музичних творів, які найповніше проявлять себе в музиці новітнього часу.

2.2 Змістоутворююча роль заголовкового комплексу (на прикладі «Дитячого альбому» Петра Чайковського)

Прогностичні можливості заголовка, його роль як згорнутого змісту твору яскраво ілюструє «Дитячий альбом» П. Чайковського (1878).

«Дитячий альбом» П. Чайковського неодноразово привертав увагу дослідників. Детально простежена історія створення твору і його вписаність в конкретні ситуації життя Чайковського, відзначені паралелі з «альбомом для юнацтва» Р. Шумана та іншими аналогічними циклами (А. Булкін [10], К. Зенкін [28], Т. Кондратюк [51]), розглянуті особливості драматургії і структури циклу (С. Айзенштадт [1], А. Булкін [10]), його редакції (М. Месропова [72]), відповідність естетиці романтизму (К. Зенкін [28] та ін.). Особливу увагу дослідники приділяють педагогічним проблемам «Дитячого альбому» і питанням методики фортепіанного виконавства (С. Айзенштадт [1], А. Булкін [10]). Однак в жодній із зазначених робіт проблема заголовка як згорнутого змісту музичного твору не була предметом вивчення.

Як відомо, композитор сам надавав імена своїм п'єсам. Назва твору: «Дитячий альбом. Збірник легких п'єс для дітей. Наслідування Шумана» містить вказівки про адресата («для дітей»), а також у словосполученні «Дитячий альбом» акцентовано слово «альбом» як ключове щодо цього циклу. Крім назви, заголовковий комплекс «Дитячого альбому» містить номер опусу (ор. 39) і присвячення («Володі Давидову»), а також затекстові (щодо циклу) елементи — номери п'єс та їх назви.

Саме поняття «альбом», заявлене у заголовку, по-перше, дає установку на сприйняття всіх п'єс як частин одного цілого¹⁷, по-друге, апелює до поняття «альбом» як явища культури. «Альбом», «Альбомна культура» — набули поширення в Росії у першій половині XIX століття. Альбомна культура була невід'ємною частиною дворянського побуту — «його породженням і

¹⁷ Альбом — зібрання найбільш різноманітного, цілісність якого виникає завдяки його об'єднанню в єдиний текст.

його дзеркальним відображенням» [118]. «Альбоми зазвичай клали на столики у вітальнях, брали з собою на бали і, звичайно ж, — у подорожі. Альбоми всіляко прикрашали, вплітали в них листи різнокольорового паперу, вкладали у палітурки яскраво-червоного саф'яну, зеленої або коричневої шкіри із золотим тисненням, з позолоченими накладками і замками. Альбоми були у всіх: ними користувалися пані і панночки, художники і поети. Світське виховання вимагало від молоді людини уміння написати в альбом вірш, намалювати квітку або пейзаж» [118]. Отже, слово «альбом» у заголовка циклу — це і знак епохи, і настроювання на пов'язану з альбомною культурою ауру любові, дружби, сердечної теплоти. Поєднанням ж слів «альбом» і «дитячий» створюються додаткові конотації, пов'язані з домом, сімейним затишком.

Говорячи про семантику заголовкового комплексу загалом, необхідно звернути особливу увагу на смислові обертони присвяти. З'ясування її смислового значення як елемента заголовка є найбільш продуктивним, якщо задіяні відомі факти біографії автора. У цьому випадку йдеться про відомості, що стосуються сім'ї Олександри Іллівни Давидової, сестри композитора, і його племінника Володі. За спогадами М. І. Чайковського, «<...> домашня обстановка Александры Ильиничны представляла собой образец семейной жизни. Счастливее людей трудно было себе представить, и Петр Ильич был охвачен таким умилением и радостью при виде этого, что надолго связал представление о жизни Каменских жителей с воплощением земного благоденствия» [115, с. 180]. У листі до Л. В. Давидова П. І. Чайковський повідомив про видання «Дитячого альбому» з картинками і присвятою його Володі Давидову: «Он, глупенький, и не поймет, что значит посвящается!» [117, с. 531]. З цього вислову стає очевидним, який глибокий, потаємний зміст вкладав П. Чайковський у поняття «посвячення».

Які ж функції заголовка представлені в найменуваннях п'єс «Дитячого альбому»? Звичайно, номінативна (наявність назв) та інформативна (вказівка на програму). До останньої належать і ті види заголовків, які натякають на

зміст, але не дають повної інформації, так звані пунктирні («Мама»). Прояв експресивно-комунікативної функції зумовлено завданням збірки: заголовки витримані в розповідному, спокійному тоні — це узгоджується із загальною емоційно-психологічною аурою спокійного, затишного світу дитинства. Композиційна функція тут особливо важлива, враховуючи циклічний характер твору. Крім того, заголовки виявляють внутрішні смислові зв'язки між п'єсами, формують мікроцикли і створюють арочне замикання всього циклу завдяки смисловій спільності першого та останнього номерів («Ранкова молитва» — «У Церкві»). Інтеграційна функція проявлена в загальному заголовку — «Дитячий альбом», що об'єднує всі п'єси в єдине ціле.

Практично в «Альбомі» представлені всі змістовно-смислові типи назв. Беручи до уваги те, що в низці назв відбувається змішання типів, виділимо спочатку ті, що наявні в «чистому» вигляді. Це, насамперед:

— заголовки *жанрового* типу (на ім'я музичних жанрів): танці («Вальс», «Мазурка», «Полька»), пісеньки («Російська пісня», «Італійська пісенька», «Старовинна французька пісенька», «Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька», «Пісня жайворонка»), танцювальна пісня («Камаринська»).

— *Назви-сценки* («Гра в коники», «Марш дерев'яних солдатиків», «Мужик на гармоніці грає», «Похорон ляльки», «Шарманщик співає»).

— *Назви-протагоністо* («Мама», «Баба-яга»).

— *Назви-ситуації* («Хвороба ляльки», «У Церкві», «Зимовий ранок», «Нянина казка»).

— *Назви-стани* («Солодка мрія», «Ранкова молитва»).

Багато із зазначених назв можуть бути прикладами переростання одних типів заголовків в інші і виникнення змішаних типів. Так, заголовок «Марш дерев'яних солдатиків» може належати до двох типів — жанрового і сценки. Заголовок «Пісня жайворонка» належить до жанрового тип і водночас побічно вказує на ситуацію. У заголовка «Нянина казка», який вважаємо належним до назви-ситуації, помітні ознаки й назви-протагоністо.

Деякі із зазначених назв можуть також належати й до емоційно-психологічних типів («Мама», «У церкві», «Зимовий ранок»). Крім того, багато жанрових назвах мають уточнення, які вносять у контекст географічні та часові реалії (російська пісня, італійська, німецька, старовинна французька, неаполітанська). Багато назв підказують імпліцитно наявний у них важливий змістовний аспект, зокрема пов'язаний з казковими сюжетами («Баба-яга» та «Нянина казка»).

Вплив Р. Шумана на творчість П. Чайковського помітно проявився у «Дитячому альбомі», на що вказав сам П. Чайковський в основному заголовка («...Наслідування Шумана»). Як уже зазначалося, паралелі між циклами Р. Шумана і П. Чайковського (як і розбіжності між ними) досить докладно простежено в музикознавчій літературі [51] та ін. Додатковий матеріал для розуміння відмінностей цих творів дає і аналіз їх назв.

«Альбом» Р. Шумана був створений 1848 року. Його заголовковий комплекс складається з основного заголовка та номера опусу (тв. 68), у ньому 43 номери, з яких 40 отримали словесну назву, а три позначені символом умовчання — трьома зірочками («***») — № № 21, 26, 30. У заголовковому комплексі немає присвяти.

У назвах п'єс в «Альбомі» Р. Шумана представлені ті ж самі функції і типи, що й в «Дитячому альбомі» П. Чайковського. Відмінність стосується експресивно-комунікативної функції: тематична шкала назв в «Альбомі» Р. Шумана загалом витримана в спокійному тоні, однак тут наявний і більш піднесений настрій — з помітним підвищенням емоційного «градуса». Ось, наприклад, назви з яскравими емоційно-психологічними барвами: «Хорал», «Радуйся Ти, о моя Душа», «Шалений вершник», «Веселий селянин, що повертається з роботи».

Ширше й різноманітніше представлений у Р. Шумана жанровий тип і, що важливо, він зорієнтований на коло жанрів професійної музики — «Етюд», «Рондо», «Канон», «Фуга» тощо. Група назв, що належать до побу-

тових жанрів, представлена переважно піснями (виняток становить «Солдатський марш»). Примітно, що в «Альбомі» Р. Шумана зовсім немає танців.

Сценок лише дві — «Веселий селянин, що повертається з роботи» та «Збір винограду — веселий час!». Різноманітно представлені назви-протагоністо — «Бідний сирітка», «Кнехт Рупрехт», «Маленький ранковий мандрівник», «Вершник», «Чужинець», «Шехеразада», «Міньйон». Назва-ситуація — «Перша втрата». Назва-стан — «Відлуння театру», «Спогади».

Заголовки п'єс показують, що багато з них належать до змішаних типів. Це пов'язано з тим, що Р. Шуман надає назві того чи іншого емоційного відтінку («Збір винограду — веселий час!», «Шалений вершник»), уточнює рід занять в заголовках жанрового типу («Мисливська пісенька», «Пісенька жінок», «Матроська пісня», «Військова пісня»). Як і у П. Чайковського, у циклі Р. Шумана є географічна конкретизація («Сицилійська пісенька», «Пісенька італійських моряків», «Норвезька пісня»). Спільність «траєкторії мандрів» в обох «Альбомах» (як і широту їх географії) — можна трактувати як знак романтизму у творчості обох композиторів.

Зазначена П. Чайковським ремарка «Наслідування Шумана», так само, як і збіги (у смисловому плані) назв п'єс в обох циклах, не роблять «Дитячий альбом» П. Чайковського наслідуванням у прямому значенні цього слова. Може йтися лише про творчий імпульс — про бажання композитора створити аналогічний цикл «як у Шумана». Тому, маючи різну предикацію — різні епохи, різні культурні реалії тощо, — кожен із циклів виступає своєрідним документом свого часу, кожен із них по-своєму оригінальний. Свіжість і новизну погляду на «художній світ дитинства», віддзеркалений у заголовках «Альбому» П. Чайковського, надають утілені в них життєві враження самого композитора, впливи іншого, ніж у Р. Шумана, культурного середовища, інших особливостей побуту, національних традицій, тобто всього того, що складає культурний контекст художнього твору.

Спільними для «Альбомів» дослідники вважають і деякі факти біографії двох композиторів [51]. На період створення «Альбомів» Р. Шуману і П. Чайковському було по тридцять вісім років, обидва до цього періоду були вже широко відомими композиторами, їх адресати — діти одного віку (у Р. Шумана — семирічна дочка Марія, у П. Чайковського — племінник Володя, шести з половиною років). Але — важливе уточнення — «Альбом» Р. Шумана призначений для дітей іншої вікової групи, ніж «Альбом» П. Чайковського. Це визначається не тільки назвою — «Альбом для юнацтва». Номінація п'єс свідчить про професійну підготовку дітей («Маленька fuga», «Рондо-пісня», «Пісенька в формі канону», «Тема»). Це та жанрова сфера, яка, можливо, ще не зрозуміла адресату «Альбому» П. Чайковського.

Назви є важливим компонентом стилю, різних його рівнів. Один із них — національна стихія, широко представлена у заголовках п'єс П. Чайковського, як безпосередньо, так і імпліцитно. Безпосередньо національний компонент маркується назвами «Російська пісня», «Камаринська», «Баба-яга» (персонаж саме *російських* казок). У назві жанрової сценки «Музик на гармоніці грає» фігурує слово «гармоніка», що означає широко розповсюджений у російській народній культурі музичний інструмент. Носієм російського начала виступає образ няні, що став (особливо завдяки О. С. Пушкіну — і його біографії, і його творам) не тільки знаком російського світу дитинства, а й російського мистецтва (образ няні змальований відтворений є наявний і у вокальному циклі М. Мусоргського «Дитяча» — № 1 «З нянею»¹⁸).

Ряд асоціацій, пов'язаних із російською національною стихією і, більш того, творчістю самого П. Чайковського — колом його образності, улюбленими жанрами — викликають й інші заголовки. П'єса «Зимовий ранок» про-

¹⁸ Цикли М. Мусоргського і П. Чайковського різні за своїми адресатами (у М. Мусоргського це сцени про дітей для дорослих), але ці цикли пов'язані спільними сюжетами. Примітно, що М. Мусоргський, як і П. Чайковський, не мав своєї сім'ї. Для нього світ дитинства був відомим і близьким завдяки родині Д. В. Стасова, у якого він любив бувати і де йому завжди раділи діти.

буджує в пам'яті вірш О. Пушкіна з тією ж назвою, а з ним — і всю «зимову» образність, таку характерну для російського мистецтва загалом (музики, живопису, літератури), зокрема й для творчості П. Чайковського. Це його Перша симфонія, у назві якої двічі фігурує слово «зимовий» («Зимові мрії», перша частина — «Мрії зимовою дорогою»). Опосередковано з темою зими пов'язаний і зимовий триптих із циклу «Пори року».

«Солодка мрія» також резонує з іншими творами композитора, вписуючись у його стильову ауру. Це Перша симфонія — «Зимові мрії» та «Мрії зимовою дорогою» (перша частина), про яку вже йшлося. Можна згадати і «Перервані мрії» (завершальна остання п'єса з циклу «12 п'єс середньої складності» тв. 38).

Яскравим знаком російської культури є «Пісня жайворонка». Починаючи від «Жайворонка» М. Глінки, цей «співак полів» змальований наявний у творах багатьох російських композиторів і, звичайно, у П. Чайковського — у циклі «Пори року» (1876 рік створення циклу, «Пісня жайворонка», Березень).

Що стосується «Вальсу», то його поетизація (перенесення з прикладної галузі у сферу піднесеного узагальнення), розпочата у російській музиці «Вальсом-фантазією» М. Глінки, найбільш яскраво і широко представлена у творчості П. Чайковського. Прикладів більш ніж достатньо — у всіх жанрах, у яких працював композитор.

Зазначені тематичні зв'язки між назвами «Дитячого альбому» та іншими творами П. Чайковського можна трактувати як своєрідні автоцитати, автоалюзії. З урахуванням того, що цілий ряд імен резонує, як було зазначено, і з назвами творів інших російських композиторів, тут можна говорити про прояв ефекту інтертекстуальності.

Крім стильових, у найменуваннях п'єс «Дитячого альбому» містяться й інші, позатекстові реалії. Деякі з них уже відзначали дослідники, зокрема, коли йшлося про взаємодію між заголовками, внаслідок чого вибудовуються

внутрішні «сюжети» (лялькова трилогія, ігри хлопчиків, світ мандрів тощо) [1; 51] та інші. Також писалося про те, що загалом «Дитячий альбом» — це відображення дня дитини (пробудження й молитва, ігри й танці, прогулянка, мрії про подорожі і під кінець світлі думки перед сном) і навіть життя людини (пробудження особистості, роздуми про релігію, радість юності і перші втрати, роки мандрів, повернення додому, думки про смерть, покаяння) [1, с. 22]. Можна додати, що до цих висновків, зроблених на основі аналізу музичного матеріалу, можна дійти й іншим шляхом — виключно на основі *номінативного аналізу* заголовків «Дитячого альбому», ще до входження в його музичний світ. Більш того, знання фактів біографії П. Чайковського, його творчості (тим більше при ретроспективному погляді — з нашого часу) створює додаткову семантизацію заголовкового комплексу «Дитячого альбому». Сюжетна лінія «життя людини» сприймається (нехай в «послабленому», «полегшеному», з огляду на адресата, варіанті) як своєрідна проекція життя П. Чайковського.

Висновки до другого розділу

Короткий екскурс в історію програмних назв (з акцентом на музиці Нового часу) дає змогу накреслити найбільш помітні віхи в їх еволюції.

Уже в інтаволатурах XVI століття наявне помітне прагнення композиторів прояснити — через назву — образний характер творів. Як заголовки використовувалися назви запозичених пісень і танців або творів інших авторів (п'єси А. Габрієлі, Дж. Кавадзоні та ін.).

Програмні уточнення стають ще більш поширеними в епоху Бароко: образними характеристиками відзначаються жанрові заголовки інструментальних творів — як тріо-сонати Д. Легренці, ансамблі К. Фаріни. Саме в цю епоху програмність починає по-різному проявлятися в різних національних композиторських школах, що віддзеркалюється і в назвах творів. За спостереженнями дослідників, програмний інструменталізм французької школи

спирається на «логіку стану, переживання», італійської — на логіку «поведінки, уявлення», а програмна музика німецької школи підпорядковується головним чином логіці «висловлювання, оповідання» [99].

Культура театру, що значно вплинула на програмність французької та італійської шкіл, також діє в них по-різному. Видовищна атмосфера свят і театралізованих церемоній французького двору резонує у назвах лютневих збірок XVII ст. («Скарби Орфея», «Таємниця муз»). А в назвах-портретах, назвах-характерах (переважно жіночих образів) акцентується настрій, душевний стан. В італійському типі програмності театральність проявляється через фабульність, наповненість подіями, що найбільш повно виявилось у творах А. Вівальді.

Програмність німецької музики часто пов'язана з духовною проблематикою і більшою інтелектуальною спрямованістю, що знаходить відповідне відображення в назвах творів.

Водночас в епоху Бароко помітно окреслюються міжнаціональні зв'язки і взаємодії. Так, із французькими впливами в німецькій музиці пов'язані театралізовані заголовки частин сюїт та використання в них жанрових імен нових модних танців (менуєт, гавот, ригодон та ін.).

У період рококо подальшого розвитку набуває пасторальна тематика, буколічні мотиви. Багато заголовків у творах французьких клавесиністів пов'язані з картинами природи, сценами з сільського життя.

Справжнього розквіту програмна музика і, відповідно, галузь програмних найменувань досягають в епоху Романтизму. Значно розширився тематичний спектр назв, що увібрав у себе властиву романтизму стихію почуття, культ природи, увагу до фантастики, історії, національної самобутності та ідею синтезу мистецтв.

У музиці романтиків склалися основні функції і типи програмності і був вироблений комплекс музично-виразних засобів, що сприяють конкрети-

зації образного змісту, реалізують прагматичну і прояснюють функцію заголовка.

На межі XIX–XX століть під впливом нових стильових тенденцій зросло значення узагальнюючого типу програмності, втратив своє провідне становище експліцитний характер зв'язку між заголовком та змістом музичного тексту, розширилося коло образних асоціацій в різних типах назв. Усім цим передбачено ті процеси в іменуванні музичних творів, які привели до «заголовкових метаморфоз» новітнього часу.

Прогностичні можливості заголовка в музиці нового часу, його роль як згорнутого змісту твору яскраво ілюструє «Дитячий альбом» П. Чайковського. Розкриттю смислового простору твору сприяють усі складові заголовкового комплексу: вказівка адресата, ключове по відношенню до циклу слово «альбом», яким пов'язується опус П. Чайковського з альбомною культурою XIX століття і формується установка на сприйняття всіх п'єс як єдиного цілого; посвята, що створює додаткові смислові обертони; назви п'єс циклу. У «Дитячому альбомі» представлені всі основні функції заголовка і практично всі змістовно-смислові типи назв: жанрові, назви-сценки, назви-протаганісто, назви-ситуації, назви-стан, заголовки змішаного типу. Жанрові назви часто супроводжуються уточненнями, які вносять у контекст географічні та часові реалії. Багато назв імпліцитно підказують наявний у них важливий змістовний аспект.

Ремаркою «Наслідування Шумана» автор вписує твір у певну традицію і орієнтує на зіставлення розведених у часі творів Р. Шумана і П. Чайковського, акцентуючи в них спільне та відмінне.

Назви в «Дитячому альбомі» є важливим компонентом стилю на різних рівнях: вони тісно пов'язані з національною стихією, виступають маркерами авторського стилю. «Перегукуючись» з іншими опусами П. Чайковського, назви виступають своєрідними автоцитатами, автоалюзіями. Резонуючи з назвами творів інших композиторів, найменування п'єс «Альбому» входять у

систему інтертекстуальних зв'язків. Внеположні реалії та смислові взаємозв'язки між заголовками п'єс «Дитячого альбому» формують внутрішні «сюжети», у яких відбився «день дитини» і «життя людини».

Принципово важливо, що змістовно-смислові прогнози, зроблені виключно на основі номінативного аналізу, ще до входження в музичний світ «Дитячого альбому», повністю збігаються з висновками досліджень на аналізі музичного тексту.

РОЗДІЛ 3

НАЗВА В МУЗИЦІ НОВІТНЬОГО ЧАСУ (ОСТАННЯ ТРЕТИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

ХХ століття — з його грандіозними соціальними потрясіннями, визначними науковими відкриттями, щільністю та розмаїттям художніх тенденцій — внесло серйозні корективи у характер та функції номінацій художніх творів.

«“Багатоцентровість” та навіть мозаїчність» музичної картини ХХ століття [94, с. 15] були наслідком активних культурних процесів, у яких сперечалися, «перегукувалися», витісняли один одного або йшли у контрапункті — напрями, стилі, техніки: модерн, авангард, поставангард, «договорювання традицій» (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм тощо) і, нарешті — постмодернізм, який замкнув ХХ століття, і в який «влилися» музичні події не тільки цього, а ще й попереднього століття. Багатовікова європейська культура стала для постмодерністів єдиним «великим Текстом» (Р. Барт), відкритим для користування. Новий час поступився місцем Новітньому, і заголовок — ця «атомарна» частка мистецтва — став своєрідним індикатором процесів, що відбуваються.

Уже під кінець Нового часу «номінативний кодекс» зазнає суттєвих змін. У найменуваннях творів усе яскравіше проявляється індивідуальне начало — часом з ігровим, містифікуючим акцентом, як в ексцентричних заголовках фортепіанних п'єс Е. Саті («Бюрократична сонатина», «Засушені ембріони», «В'ялі прелюдії (для собаки)»). Жанрові заголовки (симфонія, соната, квартет тощо) усе частіше набувають програмних уточнень («Квартет на кінець часу» О. Мессіана). Вражаючі уяву досягнення науки, особливо у галузі фізики та біології (теорія відносності, розшифровка структури ДНК та ін.), народження нових композиторських технологій (алеаторика, сонористика, електроакустичні можливості тощо) стимулювали народження нової художньої образності, а звідси — і нових, невідомих раніше мистецтву, назв: «Ок-

таендр», «Інтегралі», «Іонізація» (Е. Варез), «Атмосфери» (Д. Лігеті), «Мета-стазіс» (Я. Ксенакіс), «Структури» (П. Булез), «Розриви площин», «Стабіліс» (В. Годзяцький), «Мікроструктури», «Гомеоморфія» (Л. Грабовський), «Спектри» (В. Сильвестров). І процес цей чимдалі все більше активізується, набуваючи до кінця ХХ ст. абсолютної тематичної та лексичної безмежності. З'являється «Голос для кита» (Д. Крам) і «Музика для шматків дерева» (С. Райх); назви, розгорнуті в ціле повідомлення («Я попрощався з Моцартом на Карловому мосту у Празі» Ф. Караєва), та їх підкреслена відсутність («...» Е. Подгайца); експерименти зі словом («Над-пис» В. Ріма) і гра смислів (Ф. Караєв «Schnell zu / g vergangenheit, oder ist eine alte musik schon / auch k / eine musik? !/»); не властива раніше музиці предметність («Лахміття» В. Ріма), фразеологія побутового спілкування («Заходьте!» В. Мартинова) і quasi-філософські максими («Дороги немає, але треба йти вперед» Л. Ноно). Перефразовуючи Дж. Кейджа, який проголосив «Усе — музика», можна сказати: усе може бути назвою.

Як зазначають дослідники, «Україну постмодерністська хвиля наздогнала на початку 1990-х років, і прорив українських композиторів у постмодерний простір був сприйнятий як знак нарешті здобутої свободи. Такому відчуттю не заважала навіть явна вторинність перших постмодерністських текстів, які часом сприймалися як повторення пройденого на «Варшавських осенях» [31].

Підкреслимо, що наповнення музичного простору України не вичерпується постмодернізмом. «Хоч “інший еон” настав, — пише О. Зінькевич, — “геть” ніхто не виходить¹⁹. І ті, хто орієнтується у своїй творчості на естетичні стандарти, — не перетворюються в “натуру, що йде”. Багатоукладність нашої сучасної музичної ситуації нагадує аналогічну картину в музичній культурі Росії перших десятиліть минулого століття, коли поруч співіснували такі різні світи і величини, як Римський-Корсаков і Прокоф'єв, Скрябін і

¹⁹ Алюзія на вірш Тимура Кибирова «...Но закончилась эпоха. / Шишел-мышел, вышел вон! / Наступил иной эон».

Стравінський, Глазунов і Лур'є, Рахманінов і Рославець та ін. Так і в “топосі” сучасної української музики є різні “локуси”, у кожному з яких свій *genius loci*. “Екстремізм” і академізм, “традиційний фундаменталізм” і фальсифікований радикалізм, канонізований Авангард I і “первісна культура” (ще одне образливе прізвисько ПМ) тощо, не кажучи вже про такі постаті, що не впливаються в жодні “ізми”, як В. Сильвестров і Є. Станкович, які ширші за будь-яких мейнстримів і самі впливають на їх русла, — усе це разом, стимулюючи один одного, зрештою, і визначає триваючий саморух української музики» [32, с. 119; 34].

Але до якого б напрямку, стилю, тенденції не належав композитор, живучи в «епоху постмодерну», він так чи інакше залучений до нього, хоча б стосовно заголовків²⁰ [122].

Розширення тематичного кола сучасних найменувань, потужна тенденція до їх різноманітності, оригінальності спонукає до змін у диспозиції функцій і типів назв. Багатий матеріал для дослідження цієї проблеми дає сучасна українська інструментальна музика.

3.1 Функції, типи, тематика сучасних номінацій

Функції назв практично всі зберігаються — номінативна, інформативна, експресивно-апеляційна (комунікативна), композиційна, інтегративна. Але властивий постмодерну епатаж, демонстративне ігнорування традиції, ігрова установка відповідно підсилюють експресивно-апеляційну (**комунікативну**) функцію, виводячи чи не на перший план її **рекламну** складову. Слухача інтригують помітними, незвичайними, нерідко кричущими, двозначними й епатажними назвами: «**SEX**tet with music» (В. Рунчак, 2010), «Фалосипед» (С. Зажитько, 2002), «Гидота» — підзаголовок до твору С. Ярунського

²⁰ Це загальне явище, яке охоплює всі сфери мистецтва і яким зумовлено те, що *неймінг* (розробка назви бренду — з англійської *name* — *ім'я, назва*) розширив свою спеціалізацію, проектуючись, наприклад, й у сферу письменництва.

«Музика № 10» для тринадцяти виконавців; «ТанГОпак» (Ю. Ланюк, 1994/2000), «Symphobia» (Ю. Гомельська, 2004).

Зазнала певних змін і **типологія** заголовків. У виділених раніше двох типологічних групах найменувань — жанрової та програмної — співвідношення змінилися. *Жанрові* назви у чистому вигляді майже не використовуються — уточнюються програмними характеристиками («Соната очікування» для віолончелі, фортепіано і магнітофонного плівки Ю. Ланюка, «Сімург-квінтет» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано В. Польової) або виступають у демонстративно заперечливій (заперечуючи жанр!) якості (антисонати, неконцерт та несимфонії В. Рунчака, його ж «щось на зразок квартету», «щось на зразок тріо»).

А серед *програмних* заголовків на перший план виходять абстрактно-номінативні, а не предметно-номінативні назви. Саме ця категорія заголовків виконує чільну роль, помітно розширюючи й оновлюючи тематичну сферу. Серед таких заголовків: «Моє відчуття Всесвіту» для фортепіано, двох труб, дзвонів і струнних (В. Гончаренко), «Світло» (Л. Сидоренко), «Формула світанку» для шести виконавців (С. Крутиков), «Тіні спогадів» — дві п'єси для камерного ансамблю (А. Леонова). Що ж стосується сфери предметно-номінативної, то й тут, як уже зазначалося, з'являється незвичайна предметність, наприклад, «Вікна» для фагота і клавесина та «Колір піску» для кларнета і фортепіано (М. Денисенко), «Кімнатна рослина» для шести інструментів (А. Грінберг).

Фабульно-смілова типологізація назв цілком може бути застосовна до творчості сучасних українських композиторів, у якій можна знайти зазначені у пункті 1.2.2 типи (при всій їх *тематичній новизні*):

— **заголовок-протагоністо**: «Венера в хутрі» за однойменним романом Л. Захера-Мазоха» для скрипки і фортепіано (Б. Фроляк), «Чингісхан» для сопрано-саксофона, тенор-саксофона, баритон-саксофона і підготовлено-

го фортепіано (Л. Самодаєва), «Геронья» для фагота, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроніки (А. Загайкевич).

— **заголовок-ситуація**: твір К. Цепколенко «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона-тенора, перкусії, баяна та контрабаса.

— **заголовок-оповідь**: «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного саява» З. Алмаші.

— **заголовок-стан**: «гербарій ... музика спогадів ...» для скрипки, альти і віолончелі (Ю. Гомельська);

Ігровий модус сучасних опусів проявився в активному використанні:

— **заголовок-метафора**: «Ліфт бажань» для камерного ансамблю (К. Цепколенко), «Обличчя дощу» для фортепіано (Л. Самодаєва);

— **заголовок-ребус**: «Furioso-pastorale/religioso = amoroso» для гобоя, кларнета й альти (З. Алмаші), «v.runchak.b.clari@net» для кларнета і «Трьох Сучасна сонаРна Норма» для фортепіано (В. Рунчак).

Найбільших змін зазнав **тематичний** спектр назв. Класифікація за тематикою включає найменування, пов'язані з різними сферами життя, науки та мистецтва. Тут можна виділити такі групи²¹:

— **Категорії часу і простору**: «Профіль часу» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (С. Азарова.), «Бесіда з часом» антисоната для двох фортепіано (В. Рунчак).

— **Наукові поняття і терміни**: «Гравітація» для фортепіано (Г. Гаврилець), «Синопис симетрій» для флейти, скрипки, альти і віолончелі (Ю. Гомельська).

— **З використанням цифр та чисел**: «Числа» для фортепіано і «Null» («Нуль») (В. Польова), «Сім з восьми». Сцени для ідеального балету і реального симфонічного оркестру (С. Крутиков), «20 лютого (20.02.02)» для двох фортепіано (2002) (Н. Ковалінас).

²¹ Більш повний тематичний спектр найменувань див. у Додатку Б.

— **Геометричні фігури:** « Той, що виходить з кола » (К. Цепколенко), «Паралелі» Г. Гаврилець, «Магічний квадрат» для камерного ансамблю (В. Польова), «Блукання в просторі трикутника» версія для фортепіано, скрипки та двох віолончелей (К. Цепколенко 1994/2005), «Білий куб» (Д. Данов).

— **Солярна тематика:** «Лик зверненого до сонця» (М. Коломієць), «По той бік сонця» симфонія для струнних (Д. Щириця, 2003), «Тьмяне сонце» для камерного ансамблю (В. Журавицький, 2004).

У номінації творів «беруть участь» **різні види мистецтва:**

— **музика:** «Музика № 10» для тринадцяти виконавців (С. Ярунський), «Сліпа музика» для фортепіано та камерного оркестру (А. Загайкевич), «Метамузика» (В. Сильвестров), «Музика для небесних музикантів» — мікросимфонії для духового квінтету (Є. Станкович),

— **хореографія:** «Танцюється» для гобоя і фортепіано (С. Зажитько), «Танці єдинорогів» для духового квінтету (С. Луньов), «Фуете» для скрипки соло (С. Пілютиков);

— **живопис:** «Пейзаж-соло» (К. Цепколенко), «Обриси та кольори» («Відтінки зеленого», «Срібні та сірі хвилі») (О. Щетинський), «Крізь кристали готичної мозаїки» для флейти/альтової флейти, віолончелі та фортепіано (Ю. Гомельська).

Героєм твору стає **звук або його підкреслена відсутність:** «За тінню звука» (Ю. Гомельська), «Мистецтво німих звуків» — щось на зразок квартету для квартету кларнетистів (В. Рунчак); «Звукова ілюзія» для флейти, віолончелі та фортепіано (Л. Юріна).

Великого поширення набула **релігійна тематика:** «Сім янголів з сурмами» для віолончелі та баяна та «На крилах янголів» для фортепіано (І. Тараненко), «Із янголом на плечі» (Н. Боєва), «Антем І» для дзвонів, фортепіано та струнного оркестру (В. Польова, 1991); «Зупинка на шляху в чотирьох молитвах» (С. Крутиков).

Змінилася *літературно-стилістична* сторона заголовків. Широке поширення отримали:

— **латинські та різні іншомовні назви:** «Astheneia» для флейти, кларнета, вібрафона, фортепіано, скрипки та віолончелі (М. Коломієць), «A prima vista» («З першого погляду...»), імпровізаційна музика для квартету саксофоністів, соло перкусіоністів, бандуриста й автора (І. Тараненко);

— **мовні вислови:** «... a propos» для чотирьох флейт (О. Войтенко), «Ось так!» для фортепіано (С. Зажитько);

— **осколкові структури:** «Етто...» для оркестру і фагота соло в трьох частинах (М. Денисенко), «Пошепки ... Вслухаючись ...» щось на кшталт тріо для скрипки, альту і фортепіано (В. Рунчак).

— **словесна еквілібрістика, каламбури, абрєвіатури:** «ДіаДема» для флейти і фортепіано (Ю. Гомельська), «Удар — ні, ще удар — ні, ударні...» для двох перкусій (В. Рунчак), «Amadeus — Ama Deum...» (М. Денисенко), «Да-бу-ба-па» (Ю. Гомельська), «Б. Г.» (С. Зажитько).

Посилення *рекламної функції*, що вже відзначалося, проявляється і в появі **інтригуючих назв, своєрідних загадок для слухача:** «І тромб повільно...» для туби соло (С. Азарова), «Двоє ... паралельно ... окремо?» для кларнета і баяна (О. Щетинський), «Що сталося в тиші після відлуння» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (Є. Станкович), «Згарище переляканих веселок» (М. Коломієць, 2010). З психологічного погляду, тут виникає те, що дослідники називають **ефектом посиленого очікування**.

Переважно імпліцитний характер сучасних заголовків зводить перспекцію твору для слухача до мінімуму, оскільки усвідомлення авторського задуму, акумульованого в назві, відбувається ретроспективно — тільки після прослуховування. Багатозначний характер прогностичної функції заголовка зумовлює зростання ролі додаткових смислових конотацій, які потребують тлумачення, або додаткових коментарів композитора, прояснюють сенс. За-

головки сучасних творів виступають (як ніколи раніше) досить важливою і показовою сферою словесної *композиторської творчості*, проявом індивідуального авторського задуму, що є *водночас його ім'ям та індивідуально-авторським висловом про нього*. Створення заголовка — акт творчий, що підтверджують самі композитори²² [Додаток В].

Юлія Гомельська: «Назва є першим креативним імпульсом, який безпосередньо дає поштовх до подальшого процесу створення самої музики. <...> Це 75% моєї творчості» [Додаток В].

Олександр Щетинський: «Назва — це частина самого твору, вона може позначати структурну або технічну ідею, а може давати найбільш загальний емоційний імпульс для слухача. Іноді назва має продовження в самому тексті твору і впливає на музичний матеріал, його організацію та на прийоми роботи з ним» [Додаток В].

Сергій Зажитько: «Сама назва — це частина твору. Це органічна складова, яка певним чином має налаштувати свідомість на сприйняття твору. Назва змушує іноді поглянути на твір не так, як хочеш. Не даючи конкретної установки, вона змушує відкривати інший зміст, немовби “запрошуючи” подивитися на твір нестандартно, парадоксальним чином. Назва відводить від уторованого настрою, сприйняття. Назви, крім усього іншого, повинні зацікавити слухача, налаштувати його свідомість на якусь гру в парадокси» [Додаток В].

Виникає питання: якими є шляхи втілення заявленої у заголовку програми, чи діють у нових умовах колишні засоби конкретизації або на перший план виходять інші прийоми, що сприяють проясненню образного змісту твору. Розглянемо це питання на прикладі конкретних творів.

²² Повний текст інтерв'ю з композиторами див. у Додатку В.

3.2 Передтекстова функція сучасних номінацій та особливості її реалізації

3.2.1 Заголовок струнного тріо Юлії Гомельської «гербарій ... музика спогадів ...» як індикатор смислового поля твору

Юлія Гомельська (1964–2016) закінчила Одеську державну консерваторію імені А. В. Нежданової по класу композиції О. Красотова (1990). У 1995 продовжила навчання в Гілдхольській школі музики та драми (Лондон, 1995), 1996 захистила магістерську дисертацію і отримала ступінь магістра музики за фахом «композиція». У 1997 році виграла грант із композиції в університеті Суссекса. Ю. Гомельська — лауреат конкурсу імені С. Прокоф'єва (Перша премія, 1993), лауреат Премії імені Бориса Лятошинського (2011), нагороджена премією імені В. Лютославського; була членом Української секції Міжнародного товариства сучасної музики (ISCM).

Ю. Гомельська брала участь у багатьох міжнародних фестивалях (Англія, Італія, Люксембург, Швеція, Швейцарія), її твори звучали на Міжнародних фестивалях «Київ-Музик Фест» і «Прем'єри сезону» (Київ, Україна), Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса, Україна) та інших. Значна кількість творів Ю. Гомельської була написана на замовлення. Серед них: «Бунт» (2001) для оркестру духових — до фестивалю Гілдхольської школи музики та драми; балет «Джен Ейр» (1997) — для Лондонського дитячого балету; опера-сцена «The Divine Sarah» (1999) — для Сари Волкер; «Zig-Net-Zag» (1998) та «Сім доторків» (1999) — для ансамблю Klangheimlich (Швейцарія); «Поза гравітацією» (2001) — для ансамблю Amaltea (Швейцарія).

Художній світ заголовків творів Юлії Гомельської — завжди яскравих, неординарних, помітних — демонструє фантазію і винахідливість автора, широту його художніх зацікавлень, чуйне ставлення до слова й асоціацій, які воно збуджує. Іменування твору є дуже значущим для Ю. Гомельської. За

словами композитора, «<...> назва є першим креативним імпульсом, який дає поштовх процесу музичного твору. Назва носить для мене містичне значення. Вона ідентифікує мою особистість, я намагаюся виділити її з “натовпу” назв. Назва повинна привернути увагу слухача, зацікавити його (виконує, в хорошому сенсі, рекламну функцію). Слухач звертає увагу на назву, що його зацікавила, і вже при прослуховуванні твору вникає в його зміст. Назва — це “путівник”, відправна точка для розуміння, сприйняття мого твору»²³.

Незвичайність, оригінальність назви струнного тріо Ю. Гомельської «гербарій ... музика спогадів ...» (2000) багато в чому зумовлена номінативним мікстом — поєднанням в одному заголовку предметно-номінативної, позначеної словом «гербарій», та абстрактно-номінативних назв («музика», «спогади»). Як і багато інших сучасних назв, цей заголовок поліфункціональний і поєднує номінативну, інформативну, експресивно-комунікативну, рекламну функції, причому рекламній автор приділяє особливу увагу. За словами Ю. Гомельської, «<...> композитор виставляє на публіку, як на вітрину, назву, щоб привернути увагу до своєї творчості. Я так теж роблю, але намагаюся, щоб зміст був насиченим, цікавим. Я вірю в те, що музика повинна залишатися музикою. Якщо вона втрачає свою музикальність, музичне призначення, то все руйнується, вона вже не сприймається»²⁴.

За своєю типологічною характеристикою назва «гербарій ... музика спогадів ...» також неоднозначна: її можна розглядати і як назву-метафору, і назву-стан, зокрема й емоційно-психологічну — «спогад». У цьому слові міститься і вказівка на часовий орієнтир, а саме, ретроспективний погляд на минуле з позиції сьогодення.

Як показав аналіз музичного тексту, у ньому немає таких типових для романтичної програмності прийомів образної конкретизації як звукозображальність, звуконаслідування, лейтмотиви. Тому головним засобом передрозуміння для слухача стає звернення до позатекстових реальностей. Як сполучна

²³ З інтерв'ю автору дисертації. Див. Додаток В.

²⁴ Див. додаток В.

ланка між текстом і дійсністю, що лежить поза текстом, заголовок може відсилати слухача до різних її явищ: до біографічних фактів, жанру, форм інших мистецтв, культури як цілісному тексту. Розглянемо, з якими явищами позатекстової реальності пов'язаний заголовок цього твору і як через заголовок ці позатекстові явища співвідносяться з музичним текстом.

Одним із таких відсилань виступає *жанр*. Заголовок струнного тріо Ю. Гомельської звертається до пам'яті класичних камерних жанрів із властивою їм семантикою, що виходить із розуміння музики, в одному випадку, як діалогу у вигляді «світської або дружньої бесіди», а в іншому — як «мистецтва для обраних» [46].

Як відомо, тенденція діалогу отримує нові смислові втілення в камерно-інструментальній творчості композиторів XIX–XX ст. Це стосується і трактування жанру тріо як ансамблю самостійних інструментів-персонажів (у Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, С. Танєєва, Д. Шостаковича, П. Хіндеміта, А. Шнітке та ін.).

Яскравою індивідуальністю відзначається втілення цієї тенденції у камерно-інструментальних творах Ю. Гомельської, наприклад, у струнних квартетах під назвами: «У протиставленні» (1989) та «N-квартет» (1995). У струнному тріо «гербарій ... музика спогадів ...» діалог є одним зі знаків мнемонічного тексту, типологічними особливостями якого стають фрагментарність сюжетно-композиційного розвитку, взаємодія різних жанрів спогадів, стилістична неоднорідність [84]. Характерною ознакою є вже згадувана діалогічність висловлювання, яка проявляється тут у персоніфікації інструментальних тембрів, інтонаційній виразності мелосу, розвиненій поліфонічній фактурі з діагонально розміщеними імітаціями, розрідженій паузами музичній тканині, градаціях динаміки.

Тема пам'яті та спогадів нерозривно пов'язана з ментальною присутністю в художньому тексті «я», тобто автора, який згадує про минуле. До того ж фігура автора поєднує у своїй особі оповідача й протагоніста. Звідси пере-

важна лірико-емоційна забарвленість розповіді у поєднанні з особливою мнемонічною епічністю. У творі Ю. Гомельської всі зазначені прийоми створюють таке враження виразного діалогу голосів-персонажів, у якому панує скрипка як уособлення авторського «я» і водночас протагоніста.

Сутність творів, які належать до літератури спогадів, становить інтертекстуальність, що розуміється як взаємодія «я» з широким культурним контекстом. Цього разу ключове слово «спогади» адресує до мнемонічного жанру, поширеного в музичній культурі. Назвемо лише деякі приклади творів, у назвах яких є слово «спогади». Одним із них може слугувати назва, якою Л. ван Бетховен іменував свою Шосту симфонію, зазначивши в листі до видавця: «Пасторальна симфонія, або Спогади про сільське життя, більш вираження почуттів, ніж зображення». Але найчастіше це слово стало вживатися у назвах творів композиторів XIX століття. Ним позначена одна із п'єс в «Альбомі для юнацтва» Р. Шумана та мініатюра в «Ліричних п'єсах» Е. Гріга (ор. 71 № 7). Нерідко ця назва отримує уточнення у вигляді географічної назви тієї чи іншої місцевості (країни або міста), що відповідає особливостям мнемонічного жанру: «Спогади про літню ніч у Мадриді» М. Глінки, «Спогади про Рим» Ж. Бізе, «Спогад про Росію» Фернандо Сора (Fernando Sor) та «Спогад про Альгамбру» Франсіско Таррега-і-Ешеа (Francesc d'Assís Tàrrega i Eixea). Топоніми, як засіб документальності, наявні у творах П. Чайковського: «Спогади про Гапсаль», «Спогади про дороге місце» (маєток фон Мекк у Браїлові), «Спогади про Флоренцію». Традицію використання слова «спогади» у музичних назвах розвинуто й у творах композиторів XX — початку XXI століть: «Зі спогадів юнацьких років» І. Стравінського, «Спогад» С. Прокоф'єва, «Спогади» М. Мясковського, «Соната-спогад» М. Метнера, «Спогади» А. Караманова, «Тіні спогадів» А. Леонової та ін.

Аналіз музики цілої низки цих творів дав змогу виявити деякі ознаки, що характеризують музику спогадів як один із видів «мнемонічного тексту». Найбільш очевидною, вербальною ознакою є саме програмний заголовок, у

якому наявне ключове слово «спогад», воно часто доповнюється уточненнями (топонімом, датою), що вказують на автобіографічність програмного задуму. Музичне втілення таких заголовків відзначається великою різноманітністю, особливо помітною у творах з назвами, у яких є уточнення-топоніми. У цих випадках для конкретизації програмного задуму часто використовуються елементи того чи іншого національного фольклору. Спостереження показують: якщо у творах утілюється узагальнений образ спогадів, а відповідна назва сприймається як романтичний троп, то загальний характер музики та композиційно-драматургічна структура є досить стабільними. Основні ознаки романтичної моделі: ліричний модус музичного висловлювання; різноманітність емоційно-образних станів; їх розвиток, що йде по лінії поступового наростання емоційного напруження, яке доходить до кульмінації, з подальшим заспокоєнням. Звідси — трифазна композиційна структура, нерідко з наскрізним розвитком однієї теми. Особливо відзначимо використання ремінісценцій, завдяки яким у процесі сприйняття музики виникає почуття ретроспективи.

Аналіз композиційно-драматургічної структури твору Ю. Гомельської показав, що її жанрова подібність до романтичного прообразу (моделі процесу пригадування) не викликає сумніву. На це вказує хвильова драматургія, яка досягає високого кульмінаційного напруження з поступовим спадом та згасанням у коді. Подібність виявляється й у використанні принципу наскрізного розвитку однієї теми, з якої шляхом проростання виникають різноманітні в емоційно-образному плані інтонаційно споріднені тематичні утворення. Їх часта зміна — один із характерних ознак жанру спогадів. Однак усі ці риси розкриваються по-новому, сучасними засобами, яскраво індивідуально — відповідно до стильових особливостей музичного мислення Ю. Гомельської. У цьому плані потрібно відзначити надзвичайно високий рівень експресії почуттів, широкий діапазон емоційних станів, їх тонкі нюан-

си і контрасти. Особлива увага приділяється експресії самого звучання, що характеризує особливості музичного темпераменту самого автора.

Ключове слово «спогади» у заголовку твору Ю. Гомельської вже само по собі передбачає автобіографічність і тим самим відсилає до особистості автора. Факти творчої біографії Ю. Гомельської говорять про неї як про сильну, активну особистість з яскравим темпераментом. Її численні перемоги на престижних конкурсах, участь у багатьох міжнародних фестивалях та проектах, велика творча активність свідчать про наполегливість у досягненні задуманого, реалізації творчих планів. Усі ці якості яскраво проявляються і в її творах. За словами О. Зінькевич, музиці Ю. Гомельської притаманні «пристрасність та експресія музичних крайнощів», у ній «велика енергія протидії, протесту» [36, с. 227], відображені навіть у назвах творів («У протиставленні» (1989), «Бунт», «Тріумф адреналіну» (2001), «Пірнати глибоко в ритм-ризик-бунт ...» (2005) та ін.). Отже, завдяки цим назвам слухач може припустити, що і у «гербарії ...» наявний такий «адреналін», і подальше ознайомлення з музикою цього твору підтвердить його очікування. Утілені в ній почуття і душевні переживання виражені з великою експресією, часто на межі емоцій. Емоційний тонус «гербарію почуттів» досягає такого напруження, що всупереч початковим значенням слова «гербарій» (колекція засушених рослин), у слухача виникають уявлення не про побляклі від часу, а живі почуття, навіяні особливо значущими для «я» автора подіями й образами минулого. Виходячи з цього, можна припустити, що романтична «естетика почуття» у творі Ю. Гомельської отримує нове, «експресіоністське» трактування.

Образ ліричного героя (авторське «я») тут виступає дуже рельєфно. Його роль відіграє надзвичайно імпульсивна перша тема твору, яка звучить гранично експресивно (приклад 3.1).

Приклад 3.1.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (тт. 1–4)

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Violin, Viola, and Violoncello. Each staff begins with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic and a glissando (*gliss.*) leading into a triplet of notes. The second system includes staves for Vln. I, Vla., and Vc. The Vln. I staff starts with a triplet and a *simp* dynamic, followed by a *mp* dynamic and a *dolce vibr.* instruction. The Vla. and Vc. staves also feature triplets and *simp* dynamics, with the Vla. staff including *sul pont.* and *ord.* instructions.

Імпровізаційність, ритмічна свобода, перепади стрибків і хроматичних сковзань створюють враження схвильованого мовлення. Твір починається з емоційного вибуху. Висхідний розбіг глісандо широким стрибком миттєво досягає вершини. Рухаючись, три мелодичні голоси на *tutti* утворюють різко дисонуючий акорд. Після його наполегливого повторення (*forte, crescendo*) настає несподіваний зсув. Спускаючись уступами з вершини-джерела, стрічковий рух акордів завмирає в нижній точці мелодичної хвилі.

Постійна присутність першої теми відчувається протягом усього твору. Вона варіюється, з неї виростають нові, інтонаційно споріднені теми. Наприклад, заданий на початку твору ритм проростає новими варіантами, сповнюється новим змістом. У трансформованому вигляді він звучить у супроводі танцювальної теми другого розділу (*Like dance*, т. 30) (приклад 3.2).

Приклад 3.2.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (тт. 30–32)

Like dance

Violin

Viola

Violoncello

p *sf*

Ритмічна фігура, що постійно варіюється (різні угруповання розміру 8/8 шляхом ротації і дзеркальної симетрії: 3 3 2; 2 3 3; 3 2 3), виступає знаком фольклорного начала, підкреслює національно-жанрову характерність танцювальної теми (тут доречно провести аналогію з подібним ритмом (8/8, 3 3 2) в мелодії української народної пісні «Шуміла ліщина» (обробка М. Скорика, приклад 3.3).

Приклад 3.3.

М. Скорик. Цикл «Весільні пісні»

II. Шуміла ліщина (тт. 1–13)

Allegretto

p *mp*

6 *p* Шу-мі

10 ла лі-щи - на, як-ся роз - ви - ва - ла , пла - ка - ла дів-чи - на, як ся від - да-ва - ла *mp*

На тлі фактурного і ритмічного остинато цього супроводу звучить мелодія альту — оновлений варіант першої теми (приклад 3.4).

Приклад 3.4.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (тт. 33–41)

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Viola, and Violoncello. The score is divided into three systems, corresponding to measures 3, 4, and 5-6.

- System 1 (Measures 3-4):**
 - Violin:** Features a melodic line with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents.
 - Viola:** Plays a supporting role with a triplet of eighth notes and a pair of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and an *ord.* (ordinario) marking.
 - Violoncello:** Provides a harmonic foundation with a steady eighth-note accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 2 (Measures 4-5):**
 - Violin:** Continues the melodic development with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents.
 - Viola:** Features a melodic line with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents.
 - Violoncello:** Continues the eighth-note accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 3 (Measures 5-6):**
 - Violin:** Features a melodic line with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents.
 - Viola:** Plays a melodic line with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents. The instruction *sul pont.* (sul ponticello) is present.
 - Violoncello:** Plays a melodic line with triplets and pairs of notes, marked with a forte (*f*) dynamic and accents. The instruction *sul pont.* (sul ponticello) is present, along with a piano (*p*) dynamic marking.

Отже, спрямовуючий характер цієї теми, інтонаційна спорідненість похідних від неї інших тем твору, різноманітність їх емоційно-образних станів — усе це в такому смисловому контексті набуває семантичної спрямованості та сприймається як «гербарій спогадів», забарвлених різноманітними почуттями й переживаннями автора.

Особливо виразно-сміслову роль у цьому творі відіграє «діалог» інструментальних тембрів — скрипки, альту і віолончелі, оскільки темброві

характеристики кожного інструмента персоніфікуються. У діалозі тембрів панує скрипка як уособлення авторського «я». Найчастіше партії скрипки до-ручається основний тематичний матеріал, який підхоплюють і «договорюють» інші учасники поліфонічного діалогу. Голос скрипки звучить і в кодї на тлі ледь чутних відзвуків в альтї і віолончелї, як символ прощання з минулим, можливо — заспокоєння (приклад 3.5).

Приклад 3.5.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (тт. 137–141)

Meno mosso

Violin

Viola

Violoncello

right hand other side of bridge

left hand by finger on desk

8va

gliss.

pp

x 3-4 times

Ключове слово — «гербарій» (перший випадок його використання у назві художнього твору в українській академічній музиці) також апелює до позатекстових реалій. Поряд зі збірним значенням це слово навантажується додатковими смислами, пов'язаними зі зверненням до минулого. У самому понятті «гербарій» є момент ретроспекції, і це породжує ланцюжок асоціацій: «гербарій» — «пам'ять» — «спогади». Пам'ять служить сховищем, своєрідним «гербарієм» емоційно забарвлених спогадів. Саме такий зміст вкладає Ю. Гомельська в цю назву: «гербарій ... музика спогадів ...» — спогад я сприймаю вже як три крапки, а гербарій — це як візуальна картинка. Відкриваючи альбом, книгу, ми знаходимо гербарій, тобто гортаючи альбом, горта-

ючи пам'ять, події життя, ми немовби перегортаємо сторінки пам'яті. Виникають спогади, вибудовується цілий сюжет. Це все відбивається у музиці»²⁵.

Справді, саме слово гербарій як «зібрання різного» цілком припускає фрагментарність, контрастність епізодів як деяких уривків спогадів, і музичний текст підтверджує це припущення. У руслі такої психологічної установки — часті, досить різкі зміни емоційних станів (епізоди розділені паузами — аж до майже тактового мовчання усіх інструментів на ферматі, 5/4) (приклад 3.6).

Приклад 3.6.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (тт. 56–63)

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features Violin, Viola, and Violoncello parts. The Violin and Viola parts have sixteenth-note runs with accents and slurs, marked with dynamics *f* and *ff*. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern with slurs and accents, marked with *ff*. The second system (measures 7-10) shows a change in dynamics and texture. The Violin part has a triplet marked *dolce* and a *rubato* section. The Viola and Violoncello parts have sustained notes with slurs and accents, marked with *mp* and *pp*. The score includes various performance instructions such as *f*, *ff*, *pp*, *mp*, *dolce*, *rubato*, *Vibr.*, and *no solo*.

Цьому відповідає і жанровий контраст, що виникає на короткій відстані — як спалахи спогадів про різні життєві ситуації (хоралу і танцю, експе-

²⁵ З інтерв'ю автора з Ю. Гомельською.

сивного монологу солюючої скрипки на гармонічній педалі в інших інструментів, обміну репліками в поліфонічному діалозі й схвильованої речитації як якогось полілогу в усього ансамблю).

Драматургічній моделі процесу пригадування відповідає також смислова арка між сильними позиціями тексту — початком і кінцем твору. Емоційний вибух у початковій темі цілком прогнозований: він сприймається як раптовий спалах спогадів. Образи, що нахлинули, оживають, викликаючи різноманітні емоції, і в кінці згасають. Довго триває ніжне і тремтливе звучання (3–4 times) поступово завмирає, згасаючи на *morendo* і *ppp*, що асоціативно сприймається як утілення трьох крапок в кінці заголовка: усе минає, спливає, розчиняється в пам'яті (приклад 3.7).

Приклад 3.7.

Ю. Гомельська. «гербарій ... музика спогадів ...» (т. 142)

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/4 time and includes the instruction "POCO RITARDANDO E MORENDO". The Violin part has a duration of 30 seconds, the Viola part has a duration of 40 seconds, and the Violoncello part has a duration of 35 seconds. All parts end with a "ppp" dynamic marking.

Розширює семантичний простір музичного тексту й апеляція до назв інших творів Ю. Гомельської, близьких за змістом заголовку проаналізованого твору: «З глибин душі» (1997), «Memento vitae» (Пам'ятай про життя), «Курт-ремнісценції» (1997), «Забутий ритуал» (1996). Наявні в них автоалюзії прямо чи опосередковано відсилають слухача до мнемонічної теми. Заголовок співвідносить текст з творами не тільки Ю. Гомельської, а й апелює також до широкого кола творів інших композиторів на тему «спогадів».

Повторюючи назви, уже використані іншими композиторами (або самим автором), цей заголовок (як і будь-який інший) робить художній текст

учасником внутрішньо-культурного полілогу, що визначає одну з головних властивостей заголовка — інтертекстуальність у найширшому значенні. Сам заголовок при цьому виконує функцію цитати, нагадуючи про тексти, які мають таку ж назву. Уся сукупність цих назв, що становлять семантичну єдність, сприяє формуванню слухацького передслухання.

Отже, аналіз заголовка і нотного тексту твору Ю. Гомельської «гербарій ... музика спогадів ...» дає можливість зробити висновок про те, що програмні назви в сучасній музиці виявляють переважно імпліцитний характер зв'язку заголовка й тексту. Тому вирішення проблеми слухацького передрозуміння виходить за межі художнього тексту — у сферу позатекстової реальності. При цьому розглянуті прийоми «прогнозування» у співвідношенні «заголовковий комплекс — текст» виявили їх ремінісцентний характер.

3.2.2 Прогностична функція заголовка

фортепіанної п'єси Золтана Алмаші «Подорож пінгвіна,
з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва»

Золтан Алмаші — відомий український віолончеліст і композитор. Закінчивши Львівську державну музичну академію імені М. В. Лисенка за двома спеціальностями — віолончелі та композиції (клас Ю. Ланюка), навчався з композиції в аспірантурі НМАУ ім. П. І. Чайковського у класі Є. Станковича. З. Алмаші — двічі лауреат конкурсу імені С. С. Прокоф'єва (як віолончеліст 1998 року, і як композитор 2000), лауреат премії імені Л. М. Ревуцького (2003) та премії Б. М. Лятошинського (2013).

Творчість З. Алмаші набула визнання починаючи з 2000-х років. Його твори звучать на українських фестивалях «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих», «Контрасти», «Два дні і дві ночі нової музики», за кордоном — на фестивалях у Нідерландах, Швейцарії, Голландії, Польщі, Литві, Франції та інших країнах. Як віолончеліст З. Алмаші є постійним учасником Національного ансамблю солістів «Київська камерата»,

ансамблю сучасної музики «Рикошет», ансамблю «Нова музика в Україні». У 2012 році він виступив одним із організаторів музичного фестивалю сучасної камерної музики «Гольфстрім».

Різнобічну спрямованість своєї творчої діяльності З. Алмаші пояснює тим, що, за його спостереженнями, сучасна музична практика багато в чому повертається до ситуації, яка була характерна для епохи бароко та класицизму, коли композитори були виконавцями, теоретиками, педагогами і організаторами водночас. «Фактично я зараз і композитор, і виконавець, і організатор концертів, фестивалів» [11].

Основну частину творів З. Алмаші складають твори камерно-інструментальних жанрів для різних виконавських складів, у яких часто використовується віолончель як найбільш близький композитору інструмент. Такими є «Варіації на тему Баха» для віолончелі та фортепіано, Соната № 2 для віолончелі та фортепіано, Прелюдія для віолончелі соло, «Христя, Христя» для віолончелі соло, «Cantese de floți» для скрипки і віолончелі, Камерна симфонія № 2 для скрипки, віолончелі та струнних, «Recitativo-ostinato» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі й фортепіано та ін.

Вибір інструментального складу, зокрема, залежить від того, що в багатьох своїх творах композитор орієнтується на специфіку ансамблю солістів «Київська камерата», у якому кожен учасник може виступати як соліст. Такими є «Камерна кантата» для скрипки і струнних (2015), «Супрун-рапсодія» для альту та струнних (2016), Пастораль для флейти соло, Дует № 1 для двох скрипок, «Пісні цвітіння» для скрипки і віолончелі та ін.

У широкому спектрі назв творів З. Алмаші є чимало жанрових заголовків. Наприклад, Камерна симфонія № 1, Концерт для кларнета і струнних, Кончерто грассо № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру, Квінтет для трьох скрипок, контрабаса і фортепіано, Струнний квартет № 1, Дві прелюдії для фортепіано та ін.

Показово, що жанрові заголовки часто збагачуються програмними позначеннями: Симфонія № 2 «Острів», Септет «Продовжене життя», Концерт для двох скрипок і струнних «Дослідження», Струнний квартет «Колядки», Соната № 2 «Грані» для віолончелі та фортепіано, «Зелена соната» для скрипки соло та ін. Звертає на себе увагу і досить незвичний для «серйозного» жанру гумористичний підзаголовок «Розмова двох п'яниць про сенс буття» в Камерній симфонії № 2 для скрипки, віолончелі та струнного оркестру.

Самі програмні заголовки дуже різні за своєю тематикою. Деякі з них мають яскраво виражений інтертекстуальний характер. Так, «Genesis» для альту і струнних З. Алмаші відверто перегукується з цілою низкою творів під цією назвою — «Генезис»: М. Келлера, В. Кучери, Г. Гурецького, Ю. Каспарова та інших композиторів ХХ століття, які використовували цей природничо-науковий термін як заголовок. Concerto grosso № 4 «Пори року» для скрипки і камерного оркестру З. Алмаші вступає в діалог із «Порами року» А. Вівальді, від яких бере свій початок традиція використання цієї назви у творах різних жанрів (ораторія Й. Гайдна, симфонія Л. Шпора, балет О. Глазунова, фортепіанний цикл П. Чайковського, хоровий цикл А. Караманова, твір для ударних Тору Такеміцу та ін.).

Програмні заголовки З. Алмаші нерідко містять у собі натяк на назви відомих творів інших композиторів. Так, заголовок «19 шляхетно-сентиментальних фрагментів» для фортепіано З. Алмаші є явною алюзією до «Шляхетних і сентиментальних вальсів» М. Равеля. «Передчуття любові» для струнних — це неявне відсилання до ноктюрна «Мрії кохання» Ф. Ліста. «Ностальгія» для віолончелі асоціюється з назвою відомого фільму Ларса фон Трієра «Ностальгія» і музичними творами — «Ностальгія» для оркестру Є. Фірсової та «... alla« Nostalgia » Ф. Караєва.

Отже, наведені приклади демонструють характерну для постмодерністських опусів особливість — інтертекстуальну асоціативність назв, яка виступає важливою складовою музичного контексту. Різноманітні прояви інтер-

текстуальності в назвах творів З. Алмаші мають концептуальний характер, у них виявляються особливості його художнього мислення, відкритого для діалогу з музикою минулого і сьогодення. Показово, що слово «концепція» З. Алмаші застосовує не тільки до композиторської творчості, а й до організаційно-концертної діяльності. Створюючи той чи інший проект, З. Алмаші прагне поєднати твори, що виконуються в концерті, однією ідеєю: «Тому я вживаю слово “концепція”, і мені дуже подобається працювати в такому руслі, щоб концерт мав кілька рівнів. Чим більше рівнів має якесь явище, тим воно більш життєздатне. Те ж саме стосується і музики, якщо вона має багато рівнів». Особливого значення композитор надає тому рівню, який «натякає на те, що було раніше». «Це такий інтертекстуальний та інтелектуальний рівень, коли ти чуєш п'єсу і помічаєш, що вона спілкується з композитором другого, третього, четвертого, п'ятого покоління. <...> І чим більше таких рівнів, тим більш об'ємним виявляється твір, тим частіше його можна слухати і весь час відкривати в ньому щось нове. І те ж саме з концертами, коли можна просто слухати гарну музику, гарне виконання, а можна ще й аналізувати, як ці твори об'єднуються. Часом від сусідства творів може створитися якийсь абсолютно новий несподіваний сенс» [11].

Програмні назви творів З. Алмаші — це своєрідний ключ, за допомогою якого слухач може проникнути у яскравий образний світ музики композитора. Звертає на себе увагу поетичність багатьох назв, широке використання в них метафор. Характерні приклади: «Вступ до неіснуючої пісні» для скрипки і камерного оркестру, «Пісні цвітіння» для скрипки і віолончелі, «Все далі листя зносять води пінні» для оркестру, «Повітря, вмите молоком» для флейти, кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано та ін.

Багато з назв містять у собі яскраво виражене емоційне начало, як наприклад, «Суворі музика» для скрипальки, що співає, і струнних; відтінок печалі — «Недоспівана пісня барда» для фортепіано; цілу гаму почуттів у п'єсі «Спокій, знемога й радість» для двох скрипок. Зворушливою назвою

п'єси для фортепіано «Крапельки» композитор дає таке пояснення: «...Ця п'єса дуже тендітна, що вимагає вслуховування й особливого настрою» [11]. Трапляються оригінальні заголовки на кшталт «Бачата L» для кларнета, віолончелі та клавесина, «Жебьє» для музичних інструментів, саундтрека зі звуками жаб та відеоряду, «Луна від удару по стовбуру сухої гірської ялини в Рицарці Гурній» для кларнета, скрипки, фортепіано й ударних.

З. Алмаші нерідко говорить про програмні задуми тих чи інших своїх творів. Так, розкриваючи зміст жанрової назви «Баркарола», композитор відзначає: «Духові з фортепіано асоціюються у мене з водною стихією, і назва для твору “Баркарола” прийшла в голову якось сама собою, природно. ... У мене вже була спроба буквально передати в музиці стихію води — в Concerto grosso № 4 “Пори року” є частина, яка називається “Течуть води, і цвітуть сади”. Там воду, що тече, зображають саме дерев'яні духові та фортепіано. “Баркарола” продовжує цю лінію» [11]. Програмний характер музики З. Алмаші проявляється й у творах із виключно жанровими заголовками, наприклад, у «Струнному квартеті», музичний сюжет якого став основою для створення композитором музично-театральної містерії «Симфонія діалогів».

Можна припустити, що звернення З. Алмаші до програмності є відображенням його поглядів про сенс і мету творчості. У вже згадуваному інтерв'ю З. Алмаші говорить про головну мету композитора — комунікацію. За його словами, це послання, певний код, який композитор відчуває і передає іншим. Серед естетично-ціннісних аспектів творчої діяльності він називає здатність композитора втілювати красу навколишнього світу. За його словами, красу можна побачити в чомусь абсолютно простому, буденному, наприклад, у вигині гілки дерева, досконалій геометрії мільярда сніжинок, і зокрема в тій сніжинці, яка зараз розтане на руці. Ця краса незвичайно вражає, але цього недостатньо: «...Ти повинен пропустити її через свою свідомість і якось її відтворити. Цілком можливо, що властивість людини — це те, що вона може висловлюватися (це до питання про комунікацію)» [11].

Тема природи — одна з основних у творчості З. Алмаші. На це вказують не тільки назви багатьох творів, а і його висловлювання, у яких помітно проявляється одухотворення явищ природи, «олюднення» тваринного світу. Так, коментуючи поширену думку, що «тварина ніби не може висловлювати свої думки», композитор заперечує: «Хоча, що ми знаємо про тварин? Нічого про них не знаємо, дійсно не знаємо. Я вчора йду по вулиці, бачу — ворона сидить на гілці і чомусь кричить. Кому вона кричить, що спонукає її кричати? Ну, от просто сидить і “карр-карр!”». Чому? Можливо, це теж комунікація. Або як собаки на місяць виють: щось вони відчують, і їм треба якось висловитися. Те ж саме робимо ми — композитори, письменники, журналісти. Є потреба висловитися» [11].

Одним з яскравих прикладів «олюднення» представників тваринного світу може бути п'єса з оригінальною програмною назвою «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного саява» для фортепіано (2007). Про історію створення цієї п'єси та її програмний задум композитор розповів у своєму інтерв'ю автору дисертації.

«Твір “Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного саява” також має свою історію. Спочатку це був п'яний пінгвін²⁶. Я написав п'єсу для альту і струнних під назвою “Genesis”, перша назва якого була “ВіолоВиявлення”, але я від нього пізніше відмовився. Раптом мене осінило, що тематичний матеріал в кульмінації нагадує колядку “Бог предвічний народився”, і я подумав, що це є підказкою, звідси й назва “Генезис” — народження. П'єса різдвяна, трохи гоголівська, має тричастинну структуру. Спочатку — благодать, діатоніка. У середньому розділі (“Пінгвін”) з'являються хроматизми, ритмічні акценти, що ніби “кульгають” (наче чортик виліз). Це гоголівська тематика — зло, яке виступає у гротескному вигляді. Потім йде колядка. Ось такою була ідея “Генезису”. Але потім я почав програвати на фортепіано середній розділ і подумав: “чому б це не зробити

²⁶«П'яниці» як персонажі присутні і в заголовку Камерної симфонії № 2 для скрипки, віолончелі та струнних — «Розмова двох п'яниць про сенс буття».

самостійною фортепіанною п'єсою на основі тематизму середнього розділу?!". І коли цей твір став самостійним, народилася назва, пов'язана з Пінгвіном. Я люблю кумедні назви. Цей той варіант, коли назва народилася після появи музики» [Додаток В].

Який же ключ дає слухачеві назва «Подорож пінгвіна» і чи «працює» тут уже згадувана інтертекстуальна асоціативність? Так, в назві п'єси Алмаші є підказки для слухача. Це, по-перше, її жанрове визначення (так би мовити, жанр другого плану) — травелог.

Травелог (від англ *travel* — подорожі) досить докладно розроблений філологами літературний жанр, у якому розповідається про події, що відбувалися підчас подорожі героя-мандрівника, про його почуття і враження від подорожі. Літературний травелог відзначається великою різноманітністю та жанровою свободою, нечіткістю жанрових меж. Про її багатогранність говорять самі назви-синоніми — подорож, мандрівка, хід, ходіння, паломництво та ін. До літератури подорожей (травелогу) належать дорожній нарис, дорожній щоденник, дорожні записки, дорожній роман та ін. Тексти травелогу часто містять елементи інших жанрів — щоденника, листів, мемуарів тощо. Характерним є використання документального матеріалу поряд із художньою вигадкою. Організуючим началом у побудові текстів травелогу є образ героя-мандрівника (автора, оповідача) як дійової особи описуваних подій. Основним структурним стрижнем є хронотоп дороги (звідси жанрові назви «дорожня література», «дорожня проза»). Отже, тематичну і композиційну основу подорожі становить маршрут від відправної точки — до закінчення маршруту.

Особливу роль у текстах подорожей відіграє образ географічного простору. За словами Ю. Лотмана, географічний простір «отримує різні контури залежно від характеру загальних моделей світу, частиною яких воно є» [67, с. 29]. Так, в античній літературі поєдналися уявлення про реальний і міфологічний простір («Одісея» Гомера, «Енеїда» Вергілія та ін.). Середньовічна

література «ходжень», «мандрів» невіддільна від уявлень про сакральний простір. Як зазначає Ю. Лотман, «<...> згідно з цими уявленнями, середньовічна людина розглядала і географічну подорож як переміщення по “карті” релігійно-етичних систем. <...> Географія та географічна література були утопічними по суті, а будь-яка подорож набувала характеру паломництва» [67, с. 298].

Пошуки нових земель, сухопутних і морських маршрутів в епоху Великих географічних відкриттів сприяли розширенню географічного простору світу літературних подорожей. Характерний приклад — «Ходіння за три моря» Афанасія Нікітіна (XV ст.); у цьому творі «відбувається руйнування середньовічного поняття простору і заміна його уявленнями про географічні протяжності в дусі нового часу» [67, с. 300]. Наукове мислення Нового часу сформувало уявлення, властиві реальним географічним поняттям, що сприяло зближенню науково-пізнавальної та художньої форм літератури подорожей, її розвитку та збагаченню. У Новітній час під впливом наукових відкриттів усе більш розширюються уявлення про простір і час, герої травелогу «космічної ери» здійснюють подорож не тільки в земному світі, а й у Галактиці, макро- і мікросвіті, переміщаються із сьогодення в далеке минуле або надзвичайно віддалене майбутнє.

Різноманітність видів літературних подорожей — реальних і вигаданих, у чужих або рідних місцях — особливо яскраво проявляється в жанрах роману і дорожнього нарису, у яких подорож виступає основною канвою сюжету. Так, у лицарському романі дія розгортається в «чудовому світі в авантюрний час» [4]. У романі-подорожі Нового часу мотив реальних мандрівок часто обростає художнім вимислом, помітно проявляється зацікавленість екзотикою. Яскравий приклад — роман-памфлет Джонатана Свіфта «Подорож в деякі віддалені країни світу Лемюеля Гуллівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» (1727), у якому поєднуються реальність і фантастика, елементи сатири й абсурду.

«Сентиментальна подорож по Франції та Італії» Л. Стерна (1768) поклала початок новому виду подорожі — сентиментальній подорожі, у якій на перший план виходить ліричне начало, розкриття людських почуттів. Форму сентиментальної подорожі використовував О. Радищев у «Подорожі з Петербурга в Москву». Дуже значним був вплив Л. Стерна на М. Карамзіна, чий «Листи російського мандрівника» крізь призму сприйняття головного героя ознайомлюють читача з історією, культурою і мистецтвом, побутом і природою європейських країн, які відвідав М. Карамзін під час своєї подорожі.

У дорожній літературі ХІХ ст. — психологічному романі виховання («Роки мандрівок Вільгельма Мейстера» Й. В. Гете) і ліричній подорожі письменників-романтиків (поема «Паломництво Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона) мотив мандрів утілює тему духовних пошуків, символізує прагнення до головної мети — духовного вдосконалення героя. На перший план виходить опис почуттів і переживань, роздумів, пов'язаних із враженнями від подорожі. Структурним стрижнем вільної композиції стає маршрут шляху, який поєднує в одне ціле вставні новели, щоденникові записи, листи. Надзвичайно різноманітний світ не лише реальних, а й фантастичних подорожей, під час яких герої долають простір і час. Класикою жанру стали науково-фантастичні романи Ж. Верна з циклу «Незвичайні подорожі» («Подорож до центру Землі», «З Землі на Місяць», «Двадцять тисяч льє під водою» та ін.).

Жанр подорожі нерідко стає об'єктом пародії, використовується як засіб алегорії або сатири, моделювання абсурдних ситуацій. Так, пародією на романи Ж. Верна і Дж. Свіфта є «Весільна подорож до центру землі» (1902) та «Подорож у Фа-ре-мі-до, нова подорож Гуллівера, який рятується втечею від Першої світової війни» (1915) Фридьєша Каринті (Frigyes Karinthy). Яскравим прикладом іронічного переосмислення жанру подорожі є роман українського письменника-модерніста Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1929). Уже сама назва цього роману є пародією на розгор-

нуті заголовки дорожньої літератури минулого. У романі поєдналися серйозне і смішне, тонка іронія і філософствування, елементи гри і яскравий національний колорит. Усі ці якості, а також образи вигаданих героїв та їх абсурдна поведінка в непередбачуваних ситуаціях цілком співзвучні естетиці постмодернізму.

Отже, у процесі історичної еволюції жанру подорожі значно змінювалися образ мандрівного героя, географія маршруту і його мета, спосіб пересування і стратегія руху тощо. Однак, незважаючи на нескінченно мінливий конкретний зміст, розповідь про подорож служить універсальною моделлю побудови тексту тревелогу. Константами жанру виступають такі типологічні риси, як образ мандрівного героя і стратегія його руху по шляху до певної мети.

Тема подорожі досить широко представлена в музиці. Значна увага до цієї тематики помітно проявилася у творчості композиторів XIX ст., чий програмні твори часто створювалися під безпосереднім впливом літературних жанрів. У музиці, як і в літературі, поняття подорожі трактується дуже широко. Про це свідчить різноманітність тематики творів, їх музична образність, широкий спектр назв, куди входять різні «географічні» твори, пов'язані з дорожніми враженнями, мандрами різними місцями, портрети, пейзажі тощо. Вплив літератури подорожей помітно проявилася в таких творах, як «Роки мандрів» Ф. Ліста, «Італійська» та «Шотландська» симфонії Ф. Мендельсона. Як зазначає Г. Краукліс, ці твори явно перегукуються з «Дорожніми картинами» Г. Гейне [57, с. 91]. З характерними для романтичної літератури автобіографічними «дорожніми картинами» їх зближує жанрово-картинне начало, утілення музичного пейзажу, що яскраво проявилася у згаданих симфоніях Ф. Мендельсона, від яких походить традиція «музичних подорожей». Для творів, що увібрали в себе подорожні враження їх авторів, характерним є втілення образу «географічного простору» — відображення різних картин і сцен, пов'язаних із певною країною, цією місцевістю [57, с. 219]. Такі «доро-

жні нотатки» композиторів відображено в сюїтах «Ельзаські сцени» Ж. Массне, «Італійські враження» Г. Шарпантьє, «Алжирській сюїті» К. Сен-Санса, «З Італії» Р. Штрауса та ін. До творів, у яких тема подорожі трактується широко, належить цикл симфонічних поем «Моя батьківщина» Б. Сметани. Особливе значення в цьому циклі має поема «Влтава», зміст якої викладено в літературній програмі.

«Музичні подорожі», як і літературні, представлені різними жанрами, серед яких фігурують симфонія, увертюра, поема, фантазія, музична картина та ін. Такими є симфонічна фантазія О. Даргомижського «Баба-Яга, або з Волги nach Riga» («фантазія-жарт», за словами самого композитора), «Гарольд в Італії» Г. Берліоза («симфонія-подорож», за словами Б. Асаф'єва), музична картина Р. Вагнера «Подорож Зігфріда по Рейну», фортепіанна сюїта «Прогулянки» Ф. Пуленка. У найширшому значенні, до дорожніх творів примикає фортепіанна сюїта «Картинки з виставки» М. Мусоргського, у якій тема прогулянки і переходи від одного зображення до іншого сприймаються як своєрідна подорож художньою виставкою.

Особливо важливу роль відіграє образ мандрівного героя, яким є ліричне «я» автора або якийсь інший персонаж. В «автобіографічних» подорожах, пов'язаних з особистими спостереженнями, переживаннями, спогадами, зазвичай панує ліричний тон висловлювання. Найбільше це притаманно тим програмним творам композиторів-романтиків, у яких ліричний пафос співзвучний літературному прототипу. Особистісне, суб'єктивне начало органічно поєднується з образами об'єктивно-подієвого, жанрово-картинного і філософсько-опосередкованого характеру [57, с. 221]. Яскравим прикладом такого роду синтезу є фортепіанний цикл Ф. Ліста «Роки мандрів» — знаковий твір не тільки в плані індивідуального трактування концепції романтичної програмності, а й як утілення самої ідеї «мандрів» у цьому «надциклі», що охоплює майже весь творчий шлях Ф. Ліста.

Отже, ключове слово назви п'єси З. Алмаші *подорож* — формує багату передтекстову базу для подальшого слухацького сприйняття. Але певний асоціативний флер виникає і навколо героя подорожі — *пінгвіна*. Екзотична незвичайність цього протагоніста змушує згадати настільки ж екзотичних (як персонажів музичних творів) — танцюючих слона і кенгуру в «зоологічній фантазії» К. Сен-Санса («Карнавал тварин») або «Циркову польку» для молодого слона І. Стравінського. Щоб допомогти слухачеві, З. Алмаші надає своєму твору анотацію:

«Вистрибнув пінгвін з океану на сушу, і побрів уздовж берега. Потім він спробував злетіти, але нічого не вийшло. Стало пінгвінові дуже сумно, але він усе ж таки пішов далі ... Туди, де з-за гір мерехтіло полярне сяйво...

(Ну й що ?? ... Ну, хіба ж краще було б, якби він все ж таки злетів, а потім розбився об скелі ?? ... А так, хоч він і сумний, але все ж таки йде, туди, до сяйва ...).

Юрій Валер'янович запитав у свого сусіда: “Скажіть, а невже у південній півкулі теж буває полярне сяйво?”.

Сусід знизав плечима і нічого не відповів. Не знає сусід, чи є в південній півкулі полярне сяйво!.. І я не знаю.

Та й чи є полярне сяйво взагалі?? ... Особисто я не бачив його ніколи.

Більш того, виникає ще одне питання — а чи є насправді пінгвіни? Адже я жодного живого пінгвіна не бачив! А раптом це безглуздий плід чиеїсь хворої уяви? І чому я повинен цьому вірити? А? ... ».

Які підказки може отримати слухач з цієї програми? Розглянемо послідовно.

Важливий інформаційний посил першого абзацу авторської анотації — те, що пінгвін «побрів уздовж берега». Як відомо, пінгвіни — птахи, але не літають (тому зі «спроби злетіти нічого не вийшло»). Як пишуть в енциклопедії, пінгвіни чудово плавають, по суші ходять прямо, але через відносно короткі ноги вони пересуваються, перевалюючись з боку на бік. Пам'ять тут

же послужливо підказує: прецеденти подібної ходи в музиці є. Перевальцем ходить Пиха в О. Бородіна, так само неспішно й перевалюючись ідуть верблюди у його ж симфонічній картині «В середній Азії» (повторювані «кроки» в басах — ламаними октавами) (приклад 3.8).

Приклад 3.8.

О. Бородин. «У середній Азії»

(транскрипція для фортепіано Теодора Жадуля)

Образи різноманітних птахів теж знайшли своє втілення в європейській музиці від епохи Бароко до наших днів. «Ластівка» та «Зозуля» Л. К. Дакена; «Курка» Ж. Ф. Рамо; «Лебідь» К. Сен-Санса; «Павич», «Зимородок» і «Цесарка» із «Природних історій» М. Равеля; «Чорний дрізд», «Екзотичні птахи» О. Мессіана; «Качка» і «Пташка» С. Прокоф'єва і чимало ще інших пернатих. Але такий образ, як пінгвін, мабуть, раніше не траплявся в академічній музиці, і завдяки твору З. Алмаші «Подорож пінгвіна» музичний «каталог птахів» поповнився ще одним яскравим персонажем.

У сучасній масовій культурі тема пінгвіна є дуже популярною (фільм «Пінгвіни містера Поппера», рок-квартет «Penguinus», кліпи, пісні про пінгвінів, танці пінгвінів, дитячі іграшки тощо). Цей персонаж є головним героєм багатьох мультиплікаційних фільмів («Пригоди пінгвіна Лоло», «Пінгвіни Мадагаскару» та ін.). Усім добре знайомий характерний зовнішній вигляд

пінгвіна. Його невелика голова, обтічна форма тулуба, крила, немов руки, — усе це нагадує будову людського тіла, і художники-мультиплікатори нерідко намагаються надати цьому герою ще більшої схожості з людиною.

У п'єсі З. Алмаші головним акцентом у характеристиці пінгвіна стає його хода. Слід підкреслити, що всі твори, які належать до тематичної групи «подорожі», об'єднуються спільною рисою — утіленням різними музичними засобами образу *руху*, що становить саму сутність подорожі як явища. Г. Краукліс зазначає, що «програмні задуми дуже часто спонукають передати *рух конкретного об'єкта в певному напрямку, з тією чи іншою швидкістю*. Чисто звуковий бік цього явища — відтворення ритму руху, динамічні прийоми, що передають наближення-віддалення. Але проблема передати звуками відчуття простору стосується й особливого прийому, який утілює *рух у цьому просторі* — прийому, що ґрунтується на зорових уявленнях» [57, с. 40].

Відзначимо також, що на зорових уявленнях ґрунтуються образи, пов'язані з кроком, бігом. У музиці є безліч прикладів зображення кроку, і щоб переконатися в цьому, досить послатися на твори С. Прокоф'єва, у яких у різноманітний спосіб втілюється маршовий крок, важка хода («Танець лицарів»), швидка пробіжка і легкі стрибки («Джув'єтта-дівчинка»), неспішний важкий крок («Патер Лоренцо»), кроки, коли обережно підкрадаються («Кішка») та ін. [110, с. 8–12].

Параметр руху отримує різноманітне музичне втілення в п'єсі З. Алмаші. Головним засобом зображення руху пінгвіна-мандрівника є ритм. Це насамперед швидкість руху, позначена темпом *Andante*. Некваплива хода пінгвіна, погойдування, коли він переступає з ноги на ногу, «зримо» передані в музиці висхідним октавним ходом рівними тривалостями (вісімками, *staccato*). Цей остинатний ритм *кроку* сприймається як характерний для вказаної п'єси фізично конкретний рух. Розмірений, поступеневий низхідний і висхідний рух ламаними октавами у нижньому голосі асоціюється з пересу-

ванням мандрівного пінгвіна в якомусь географічному просторі. Мотив кроку проходить крізь усю п'єсу і служить фоном, на який нашаровується мелодичний рух двох верхніх голосів.

Такий композиційний прийом уже використовував К. Дебюссі у прелюдії № 6 «Кроки на снігу»: фоном для мелодії є остинато незмінно синкопованого ритму «кроків», що створюють психологічну і зображальну основу прелюдії (приклад 3.9).

Приклад 3.9.

К. Дебюссі. «Кроки на снігу»

Tristo et lent (♩=44)

Piano

pp *p espressi f et douloureux*

Pno.

Нерухомий, застиглий характер прелюдії повністю відповідає авторській ремарці: «...Цей ритм повинен мати звукове значення фону сумного і зледенілого пейзажу». Зазначимо, що при всій відмінності образного характеру прелюдії К. Дебюссі та п'єси З. Алмаші, у мотивах кроку цих творів чітко позначена відправна точка руху. У «Кроках на снігу» поштовхом виступає характерний мотив із синкопованим ритмом, у п'єсі З. Алмаші — опорний нижній звук октавного кроку в розміреному русі восьмими на *staccato* (*Scherzando*).

Пряма аналогія виникає між «Подорожжю пінгвіна» і романсом О. Бородіна «Пиха». Їх зближує не тільки комічний характер музики (у «Пи-

сі» з елементом сатири, у «Пінгвіні» — з яскраво вираженим ігровим началом), а й подібність у зображенні характеру руху персонажів, а також інші спільні риси, що стосуються тих чи інших композиторських рішень. Так, зображення ходи пінгвіна в п'єсі З. Алмаші дуже нагадує ходу героя цього романсу. Мотивом кроку в «Писі» виступає важкий, розмірений рух двох акордів у ритмі дводольного маршу (*Allegro moderato, marciale*). Момент «поштовху» підкреслюється наполегливим повторенням звука *фа* у супроводі. На цьому ж звуці карбується маршовий ритм у вокальній партії («Ходить Пиха»). Секундові інтонації, що повторюються в середніх і нижніх голосах фактури, створюють ефект похитування. За влучним спостереженням А. Сохора, «Марш у “Пихі” особливий. У ньому немає звичайної для цього жанру організованості й спрямованості. Це — “псевдомарш”: топтання на місці (ніяк не втекти від тоніки) та рух перевальцем: колихання на ходу гладкої фігури (хитаються інтонації: “з одного боку на другий перевалюючись”). Від маршу залишається тільки розмірений ритм, що надає музиці деякої урочистості» [97, с. 437].

Зауважимо, однак, що, незважаючи на спільні риси в ході героїв, музичне втілення образу Пихи, у створенні якого важливу роль відіграє жанр маршу з його чіткою періодичністю, докорінно відрізняється від музичної характеристики пінгвіна в п'єсі З. Алмаші. Як справедливо зауважив А. Сохор, «у тому, як рухається Пиха, у її ході розкривається її сутність» (97, с. 437). Такий «музичний портрет» цього героя, представлений у маршовому рефрені («Ходить Пиха надуваючись») (приклад 3.10).

Приклад 3.10.

О. Бородин. «Пиха» (тт. 1 — 14)

Allegro moderato, marciale

p

Хо - дит Спесь, на - ду - ва - ю - чись, с бо - ку

p

8

на бок пе - ре - ва - ли - ва - ясь. Хо - дит Спесь.

mf

cresc.

mf

Характер ходи пінгвіна і, відповідно, його «музичний портрет» зовсім інший. Він іде, переступаючи з ноги на ногу й трохи похитуючись, обережно ступає по засніженій (можливо, зледенілій) поверхні, впираючись «п'ятами». Його хода неспішна й більш легка (рух восьмими *staccato*) і, на відміну від Пихи, яка «тупцює на місці», пінгвін наполегливо рухається вперед. Рухом нижнього мелодичного голосу, що зображає кроки цього персонажа, ніби окреслюється траєкторія шляху нерівним рельєфом вкритої льодом поверхні, якою пересувається мандрівник (приклад 3.11).

Приклад 3.11.

3. Алмаші “Подорож пінгвіна,
з поступовою появою на задньому плані полярного саява” (тт. 1-4)

Andante (Scherzando) *cantabile*

Створюється враження, що пінгвін то спускається вниз, то вибирається на ту саму висоту, що й була, знову спускається і знову видряпується, щоб спуститися ще нижче і потім стрибками рушає різко вгору. І так крок за кроком. Перепони, що трапляються на шляху пінгвіна, не зупиняють його, він уперто рухається вперед до мети, назустріч полярному саяву.

Друга суттєва відмінність стосується частоти і до того ж нерегулярної зміни розміру майже в кожному такті п'єси 3. Алмаші:

4/4, 5/4, 5/4 + 1/8, 5/4, 5/4 + 1/8, 3/4, 3/4 + 1/8, 4/4, 5/4 + 1/8, 4/4,

6/4 + 1/8, 2/4, 5/4, 5/4 + 1/8, 3/4, 3/4 + 1/8, 2/4 + 1/8, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.

Завдяки цьому виникає відчуття вільного, не обмеженого жанровими рамками руху. І все ж, процесуальний характер цього руху має лінійну спрямованість, що зумовлено кінцевою метою маршруту подорожі — спогляданням полярного саява. Саме у цьому епізоді (завершальний розділ п'єси 3. Алмаші) можна помітити найбільш близьку схожість композиторських рішень. У романсі О. Бородіна — це епізод появи веселки. Побачивши веселку, Пиха зупиняється, з подивом дивлячись на неї. Використовуючи зображальні прийоми, О. Бородин яскраво й наочно втілює в музиці цю сценку. Ритм маршового кроку («Ходить Пиха») тут частково зберігається, але набуває зовсім іншого характеру. Зникають важкі акордові кроки, замість них з'являється висхідний рух ламаними октавами. Звертає на себе увагу така

зображальна деталь, як виділення вісімок у верхньому голосі паузами і штрихом *staccato* (на *piano*) (приклад 3.12).

Приклад 3.12.

О. Бородин. «Пиха» (тт. 85 — 92)

The musical score is for O. Borodin's «Пиха» (Op. 85-92). It is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (top staff) begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Lento*. The lyrics are: "Хо - дит Спесь, ви - дит: на не - бе ра - ду - га,". The piano accompaniment (bottom staves) also starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Lento*. The piano part includes a section marked *mf* and *imitando la voce*.

Усі ці деталі вказують на пряму аналогію в зображенні кроків в епізоді романсу і в п'єсі З. Алмаші (відповідно, в іншому інтонаційному і ритмічному оформленні).

Велика схожість проявляється і в підході обох композиторів до відображення природних явищ — несподіваної появи веселки у «Пісі» і поступової появи полярного сяйва у «Подорожі пінгвіна». У цих епізодах крок персонажів стає сповільненим, обережним, рух зупиняється. Незвичними для цих творів гармонічними засобами зображається веселка (мінорним секстакордом VI низького ступеня *фа мажору*) і полярне сяйво (звучанням кластерів), чим створюється яскравий барвистий ефект. Примітно, що пінгвін зупиняється, побачивши світло полярного сяйва саме на секстакорді VI ступеня (*у до мінорі*).

Отже, порівняльний аналіз романсу О. Бородіна «Пиха», у віршованому тексті якого надано опис ходи цього героя, дав змогу охарактеризувати особливості музичного втілення руху обох персонажів.

Як уже зазначалося, невід'ємним компонентом подорожі є хронотоп дороги. У заголовку твору З. Алмаші просторово-часові параметри не вказа-

ні, і визначити їх можна лише опосередковано, шляхом зіставлення з іншими складовими заголовка. Це стосується такої важливої ознаки подорожі, як географічний простір. Відомо, що пінгвіни мешкають у Південній півкулі, у прибережних водах і на берегах Антарктики. Можна лише припустити, що описані раніше труднощі, які доводиться подолати пінгвіну на його шляху, пов'язані саме з географічним положенням цього континенту, особливостями його природи і клімату. Ланцюг асоціацій, які виникають у слухача, дає змогу уявити картину суворого антарктичного пейзажу з льодяними торосами, горами, безмежним засніженим простором, зледенілим покривом землі тощо.

Ідучи за логікою, ці топографічні образи можна доповнити уявленнями часового порядку. В уяві зразу виникає образ довгої зимової полярної ночі, коли полярне сяйво стає найбільш активним. Отже, ще однією ланкою логічного ланцюжка стає південне полярне сяйво (*Aurora Australis*) як важлива складова вказаного заголовка. І знову в уяві виникає вражаюча своєю чарівною красою картина багатобарвного сяйва у нічному небі з вогнями, що миготять і виблискують різнокольоровим промінням, стрічками, плямами, полосами, коронами, які швидко видозмінюють свою форму й колір. Згідно з науковими дослідженнями, полярне сяйво, окрім свічення, може генерувати різні звуки — шум, тріскіт, стукіт (зазвичай слабкі й короткі). Їх називають «небесною музикою». І судячи з назви, можна припустити, що саме таке звучання міг чути пінгвін, милуючись картиною осяяного різнокольоровими вогнями неба. У заголовку є також уточнення, яким конкретизується уявлення про часовий процес — це словосполучення «з *поступовою* появою полярного сяйва».

Фортепіанна п'єса «Подорож пінгвіна» невелика за своїм масштабом (48 тт., 4'44" — 4'48"). Як і багато романтичних мініатюр (Ф. Шопена, О. Скрябіна), вона має форму періоду з двох речень, розділених половинним кадансом (перше речення — 19 тт., розширене друге — 29 тт.). Такою є фор-

мальна структура п'єси. Її композиція — це форма-процес, яка втілює рух героя, що подорожує, і цілком відповідає програмному заголовку.

У першому реченні поступальний рух нижнього голосу, який уособлює кроки героя, утворює кілька фаз, причому кожна фаза раптово обривається гучним і різким ударом звука *соль* контроктави в басу (домінанта *до мінору*). Поява цього звука немовби символізує момент часової зупинки руху і слугує деякою відправною точкою, від якої починається новий відрізок шляху (завжди від тоніки *до мінору*!). Але постійне повернення тоніки основної тональності зовсім не є «топтанням на місці», як це відбувається з Пихою в романсі О. Бородіна. Тут воно може тлумачитися як прояв упертого, наполегливого руху пінгвіна до мети. Вкладаючи в цю зображальну і виражальну деталь особливий смисл, композитор акцентує звук *соль* контроктави, варіює динамічні відтінки залежно від тієї чи іншої образної ситуації (*piano, fortissimo, pianissimo*). Цей момент дуже виразно артикулюють виконавці, навіть занадто (наприклад, в інтерпретації Олексія Шмурака).

Кожна фаза тематичного розвитку — це черговий відрізок шляху, чергове подолання всяких перешкод, які виникають на шляху у пінгвіна. Перше речення містить п'ять фаз різної тривалості. Початкова фаза руху становить три такти, наступна — п'ять, третя — чотири, п'ята — шість тактів. У збільшенні масштабу тематичних блоків (від трьох до шести тактів) можна побачити певну закономірність, смисл якої можна витлумачити, як поступове освоєння пінгвіном реального географічного простору, у якому він подорожує. Образ цього простору втілюється всім комплексом музично-виражальних засобів. Своєрідний дует верхніх голосів фактури, фоном для яких є остинатний ритм кроків, являє собою сумний наспів, мелодію якого починає верхній голос і підхоплює середній. Підспівуючи верхньому голосу, він веде свою партію. Голос і підголосок то зливаються, то нашаровуються один на одного, то розходяться в часі. Звучання «нескінченно» тривалого мо-

тиву асоціюється з безкрайньою далечинню і простором Антарктики. Регістровий контраст пластів фактури створює звуковий ефект широкого простору. Така тематична самостійність пластів і ліній фактури може вказувати на їх персоніфікацію або символізацію.

Кожен шар фактури тематично самостійний, має свою лінію розвитку, унаслідок чого фази мелодичного руху часто не збігаються. Так, п'яти фазам руху басового голосу, що імітує кроки пінгвіна, відповідає лише одна фаза широкого мелодичного дихання зі своєю логікою розвитку, яке в кінці першого речення веде до кульмінації (висхідна акордова стрічка у високому регістрі на *fortissimo*). У драматургічному плані кульмінаційна зона є особливо важливою. Там виникає і швидко пролітає висхідний пасаж дрібними тривалостями, який завершується дзвінким ударом *до-дієз третьої октави* на *fff*, що спочатку сприймається як досить незвичайний жест, якщо його порівнювати з вихідним тематичним матеріалом. Однак можна помітити, що і в третій, і на початку п'ятої фаз уже виникали чотиризвучні акордові пасажі тими ж тривалостями, як своєрідні звукові сплески або спалахи. Такі мелодичні звороти різної конфігурації і з різною кількістю звуків, які виникають і в другому реченні, також складаються з п'яти фаз (у другій і третій).

Особливо важливе драматургічне навантаження має п'ята фаза. Поступальний рух нижнього голосу, у якому зображено кроки мандрівника, згортається, виокремлюється мелодичний хід «*до — сі-бемоль*» ламаними октавами, з якого починалася п'єса. Цей зворот повторюється у двох тактах (тт. 30–31), замикаючись тим самим глибоким звуком *соль* контроктави, що справляє враження тупцювання на одному місці. Цей зворот (т. 32) скорочується до трьох звуків (верхній звук октави *сі-бемоль* замінюється короткою паузою), збільшується кількість пауз, тому звук *соль* контроктави все більше віддаляється від мотиву кроку. Від октавного ходу залишається тільки мелодичний хід «*до — сі-бемоль*», розділений паузами (т. 33), але потім він зовсім зникає (т. 34). Залишається лише звук *соль* контроктави на *pianissimo* (приклад 3.13).

Приклад 3.13.

3. Алмаші. «Подорож пінгвіна

з поступовою появою на задньому плані полярного сяйва» (тт. 30–34)

Поступове розчинення мотиву кроку і застигання у верхніх голосах інтервалу чистої квати *ре-дієз* — *соль-дієз* (тт. 29–34) — таким музично-виразним прийомом З. Алмаші зображує уповільнення кроків героя-мандрівника; пінгвін зупиняється. Тривале звучання (цілий такт) секстакорду *до-мі-бемоль-ля-бемоль* (*forte*), чийм елементом і передвісником була кварта *ре-дієз* – *соль-дієз*, може сприйматися як зображення героя, який застиг у подиві. Тут знову пригадується епізод із веселкою з романсу О. Бородіна.

Від цього моменту (т. 36) до кінця п'єси перед ним буде поступово розгортатися картина полярного сяйва. Спочатку це окремі звукові сполохи-спалахи, відблиски, мерехтіння. Потім форма звучання-світіння змінюється — виникає звукова гірлянда. Перше арпеджію багатозвучного «поліхромного» акорду на звуці *сі-бемоль* (складений із двох симетрично розміщених акордів гармонічний комплекс включає одинадцять звуків хроматичної гами) з'являється на *piano* і застигає (т. 43). Друга поява цього ж акорду (*mezzo piano*) триває два такти (тт. 45–46), на тлі його звучання «спалахує» дзвінкий, часто повторюваний і поступово згасаючий звук *ре-дієз* третьої октави (від *forte* — до *piano*). Третє, завершальне повторення цього акорду на *pianissimo*, звучить ще триваліше (тт. 46–48), звук *ре-дієз*, який «спалахнув» на *piano*, повільно гасне (фермата, *ppp*).

Надзвичайно майстерно й винахідливо композитор змальовує звуковими барвами картину полярного саява. Особливий колорит створюється завдяки використанню різких, гострих звучань дисонансів — зменшеної октави, великої септими. Чудовий барвистий ефект досягається використанням багатозвучного акорду з тими ж самими інтервалами (т. 36). Контраст регістрів, різна щільність акордів — усіма цими гармонічними засобами і прийомами створюється образ полярного саява, що миготить різними барвами.

Гармонічні засоби, використовувані в цій сцені, дуже різноманітні і в той же час їх вибір не випадковий. Мелодичний хід звуками секстакорду VI ступеня (*до–мі-бемоль – ля-бемоль–до*), що ніби несподівано виникає у першому реченні, виявляється у завершальному розділі п'єси. Він формується звуками застиглої кватири *ре-дієз – соль-дієз*, потім до неї приєднується басовий звук *до*, нижній звук початкового кроку; у момент зупинки — це вже самостійний акорд *до–мі-бемоль–ля-бемоль*, що сяє яскравим, мажорним світлом. Звук *соль-дієз* спалахує і продовжує довго світитися на верху вертикальної «смуги» поліхромного багатозвучного акорду. Звук *ре-дієз* третьої октави, найвищий, дзвінкий, доповнює звукову шкалу до повного багатобарвного дванадцатизвучного спектра. Його гармонічною опорою є звук *сі-бемоль*, другий звук початкової фігури кроку. Можна припустити, що цим інтонаційним процесом розкрито зміст словосполучення «поступова поява», зазначеного в заголовку.

Отже, усі семантично значущі інтонації наявні у звуковій палітрі картини полярного саява. Чи не означає це, що і лірично забарвлений сумний наспів, який «нескінченно» звучить як символ безмежних просторів, і пінгвін, який мандрує цими просторами, що слухають його наспіви, і полярне саяво у всій красі — усе це Природа, яку оспівує у своїй творчості З. Алмаші.

Загадкою залишається словосполучення «на задньому плані». Мабуть, логічні висновки, на які ми спиралися, вибудовуючи припущення щодо тлумачення сенсу ключових слів заголовка, тут недоречні.

Повернемося до програми. Авторська розповідь про подорож пінгвіна раптово переключається на інший сюжет — бесіду якогось Юрія Валеріановича із сусідом. Такі несподівані алогізми, якими створюється семантична нісенітниця, що збиває читача, нагадують поезику оберіутів — Даниїла Хармса, Олександра Введенського. Ось, наприклад, «хню» Хармса (теж травелог):

«Хню из леса шла пешком.
Ногами месила болота и глины»

А через два рядки:

«Ясно чувствовалась мощь
богов, наполненных соком лиан и столетних нев.
И мысль в черепае высоком лежала, вся окаменев».

І так далі. Роздробленість, калейдоскоп фрагментів — немов перемішаних із різних текстів. У Д. Хармса чимало аналогічно побудованих травелогів:

- «Прогулка» («Шел медведь / вздучь рога...»);
- «Иван Топорышкин» («Иван Топорышкин пошёл на охоту»);
- «Шел мужчина в согнутых штанах...»;
- «Из дома вышел человек»;
- «Шел Петров однажды в лес...» та ін.

І ще одна риса програми З. Алмаші повністю відповідає абсурдистській поезиці оберіутів — відносність: коли наступний фрагмент тексту спростовує попередній, елемент, що спростовується, з тексту не вилучається. Куди йшов Пінгвін? У програмі: «Туди, де з-за гір мерехтіло полярне сяйво...». Тобто воно мерехтіло перед ним. А в назві п'єси (повній): «Подорож пінгвіна

з поступовою появою на задньому плані полярного саява». Тобто пінгвін повертався? Не треба шукати сенс і логіку там, де це свідомо порушено. Програма п'єси — ігровий абсурдистський текст. Це запрошення слухача до гри, у яку він повинен весело включитися, слухаючи п'єсу.

3.2.3 Роль живописних конотацій у заголовку (“Обриси та кольори” для органа Олександра Щетинського)

Олександр Щетинський (нар. 1960) — один із найбільш яскравих представників середнього покоління українських композиторів. Не будучи апологетом якогось одного напрямку, він віртуозно володіє всім арсеналом сучасної композиторської техніки, вільно оперуючи зокрема й поставангардною та постмодерністською стилістикою. Учень Валентина Борисова (закінчив композиторський факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського 1983 року), він відчув, як зізнається сам, великий вплив харизматичної особистості Валентина Бібіка [123] та представників російського авангарду 1960-х років — Едісона Денисова, Альфреда Шнітке, Арво Пярта, Софії Губайдуліної. У 1980–1990-х роках Олександр Щетинський удосконалювався на композиторських курсах у Польщі (Казімеж-Дольний), де слухав лекції Вітольда Лютославського, Кшиштофа Пендерецкого, Богуслава Шеффера та ін.; комп'ютерні курси Краківської музичної академії); у майстер-класах Пола Рудерса (Poul Ruders) й Едісона Денисова, а також у майстерні Герта Серенсена (Gert Sørensen) в Лерхенбурзі (Данія). Виступав з лекціями про сучасну українську музику в Австрії, Німеччині, Нідерландах, Польщі, Росії, Словаччині, Україні, Швейцарії. Вів композиторський майстер-клас в Орхіді (Ohrid, Македонія, 1999, 2001). Брав участь в організації міжнародних композиторських фестивалів в Україні («Контрасти», Львів; «Форум музики молодих», Київ). З кінця 1980-х твори О. Щетинського часто звучать у Європі і США, він є лауреатом багатьох міжнародних премій: імені Казимежа Сероцького (Kazimierz Serocki, Польща, 1990 — Головна і Спеціа-

льна); духовної музики (Швейцарія, 1991, Перша премія); імені Вітольда Лютославського (Польща, 1995, Друга); імені Анрі Дютійо (Henri Dutilleux, Франція, 1996, Друга); імені Густава Малера (Австрія, 1998, Третя); «Золота маска» (Росія, 2000). У 2015 році О. Щетинський був удостоєний премії імені Бориса Лятошинського.

О. Щетинський має яскраве музикознавче обдарування, про що свідчать його статті в музичній періодиці²⁷, лекції та остання велика робота — книга «Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський» (Харків, 2017), удостоєна Всеукраїнської премії з музикознавства PRIMUS INTER PARES Національної Спілки композиторів України. У цьому величезному виданні (780 сторінок) О. Щетинський виступає як автор ідеї, укладач, редактор, коментатор та співбесідник Л. Грабовського.

Творчість О. Щетинського охоплює найрізноманітніші жанри. Це музичний театр (опери «Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій», «Перерваний лист» «Іуда і Магдалина», «Наталка Полтавка», містерія Е. Кавальєрі «Дійство про душу і Тіло», музика для кіно і драматичного театру (зокрема й до «Ромео і Джульєтти» в постановці Жолдака в Харківському академічному українському драматичному театрі імені Тараса Шевченка), оркестрові, хорові та вокально-симфонічні твори, камерна музика. Одна з головних у творчості — духовна тема, звідси — постійне звернення до відповідних жанрів, біблійних текстів, творів Г. Сковороди (кантата «Світло в одкровення», Реквієм, Pater Noster, Нагірна проповідь для сопрано, альтового саксофона і фортепіано, хорова симфонія «Пізнай себе» і багато інших).

Серед творів О. Щетинського чимало таких, що мають програмні назви, наприклад — «Земля Франца Йозефа» (2011) для симфонічного оркестру. Образний простір твору формують не ландшафти однойменного архіпелагу в Північному Льодовитому океані (на що нібито націлює назва), а му-

²⁷ Див., наприклад: Обучать интонационному мышлению! О музыкально-педагогической системе В. Брайнина // Музыкальная академия. Москва, 1993. № 1. С. 160–164.

зичний світ Й. Гайдна (зокрема, його клавiрна соната *мі-бемоль мажор*). При цьому в стильовій грі задіяні багато опусів видатних симфонiстів ХІХ–ХХ ст. [89; 55].

Творiв з iнтригуючими назвами, якi вимагають слухацького розшифрування, особливо багато в камерній музицi О. Щетинського. Наприклад: «Без iлюзiй» для кларнета, тромбона, віолончелi та фортепіано; «Наодинцi» для фортепіано; «Чотири руки» для кларнета, альти i фортепіано; «Набiк» для кларнета соло; «Навхрест» для саксофона i віолончелi; «Звук для звука» для ансамблю ударних, «Напередоднi» для квінтету мiдних; «Пiслямова» для кларнета, фортепіано i струнного трiо. До таких опусiв належить i органний цикл iз двох частин «Shapes and Colours» («Обриси i кольори»), заголовок якого створює явні живописні конотацiї.

Тема «музика i живопис» або — в iншiй площинi — «звук i колiр» давно розробляється i в творчостi, i в науцi в рiзних ракурсах (явища синопсiї i — ширше — проблема синестезiї) як у загальному планi, так i у зв'язку iз творчiстю конкретних композиторiв — О. Скрябiна, О. Мессiана, М. Римського-Корсакова та iн., — i є досить специфiчною та надто великою за обсягом, щоб зупинятися на нiй. Нагадаємо лише деякi артефакти, що створюють контекст, смислове «вiдлуння» якого дає змогу розшифрувати п'єсу О. Щетинського.

Мова фарб, символiка кольору має давню iсторiю в музицi. Яскравим прикладом може бути сюїта Ф. Куперена «Les Folies francoise ou les Domino» у формi теми з варіацiями, у назвах яких фiгурує позначення певного людського почуття та вiдповiдного йому кольору як символу, наприклад:

Палкiсть. У масцi червоного кольору;

Надiя. В зеленiй масцi;

Вiрнiсть. Пiд маскою блакитного кольору;

Пестоцi. Пiд маскою фiолетового кольору;

Пiдстаркуватi кавалери та джигуни.

Під жовтими масками;

Відчай, або безнадія. Під маскою чорного кольору.

Безумовно, для слухача (особливо обізнаного, з досить великим тезаурусом) сприйняття «Обрисів та кольорів» резонує із творами і висловлюваннями О. Мессіана: «Я модальний, тональний, серіальний, розцінюйте як хочете. Але врешті-решт я “кольоровий”. І коли ви думаєте, що чуєте звукову послідовність ... ви помиляєтесь. Це не звуки, а кольори» [74, с. 69].

Або: «У своїй свідомості я <...> бачу кольори, відповідні звучанням. І намагаюсь використовувати це у своїх творах, щоб, своєю чергою, викликати у слухача подібні асоціації. <...> Але це музичні кольори, які не треба плутати з мальовничими фарбами. Це кольори, які виникають разом із музикою» [74, с. 72–73]. При цьому не можна не нагадати, що реалізація подібного кольорово-звукового сприйняття часто пов'язана у Мессіана саме з органом [73].

У назвах музичних творів сучасних композиторів представлені живописні жанри («Пейзаж» для кларнета соло Сергія Жукова, «Натюрморт» Марека Копелена, «Замальовки» Романа Леденьова), техніки живопису («Аква-релі» Юрія Іщенка, «Малюнки олівцем» Володимира Блока), її різні елементи («Фігури» П'єра Булеза, «Контури» Гюнтера Шуллера, «Коло» Андрія Ешпая, «Лінія» Лучано Беріо, «Точки, лінії і зигзаги» Софії Губайдуліної).

Різноманітний світ барв і кольорів звучить у творах Арнольда Шенберга (П'ять п'єс для оркестру під загальним заголовком «Фарби»/«Кольори»), Тору Такеміцу («Green»), П'єра Шеффера («Фіолетовий етюд» і «Чорний етюд»), Роберто Бонаті (Roberto Bonati, «... yellow pale & dark red»). Показовим є твір Альфреда Шнітке «Жовтий звук» за сценічною композицією Василя Кандинського, у якому відомий художник, що стояв біля витоків абстрактного мистецтва, прагнув утілити ідею синтезу словесного, пластичного, живописного й музичного начал на основі синергії.

Кольорово-звукові (і — ширше — живописні) алюзії широко явлені у творчості Едісона Денисова — одного з тих, хто вплинув на становлення О. Щетинського. Це оркестрова п'єса «Живопис» (1970), у якій дослідники відзначають співвідношення темного кольорового спектру на початку п'єси — і просвітлення в кінці, де в сплетінні ліній, що утворюють сонорну масу, «проступає жовто-червоне звучання радісного D-dur» [108, с. 75] («іменної» тональності Е. Денисова).

Фортепіанна п'єса «Знаки на білому» (1974) з грою «тендітних сонорних плям різних розмірів і контурів» [108, с. 212] народилася як своєрідна контртеза до картини Пауля Клеє «Знаки на жовтому». Сам Е. Денисов називає п'єсу «м'якою і навіть ніжною сонорною аквареллю» [121, с. 230]. «Три картини Пауля Клеє» для альту й інструментального ансамблю (1985), як зазначає сам Е. Денисов, це «мої власні музичні алюзії на його живопис — іноді це тільки барва якась, близька картині, а іноді це тільки якийсь момент загального руху, який теж виникає як алюзія на рух в картині» [121, с. 316–317]. «Точки і лінії» для фортепіано у вісім рук (1988), у яких із взаємодії точкових елементів народжується мелодійна матерія, швидше за все викликають аналогії з абстрактним малюнком.

Звернення О. Щетинського до кольорово-живописних алюзій теж не є одноразовим. У його опері «Сліпа ластівка» (2002, лібрето Олексія Паріна [121]²⁸ — майстерному музичному зразку «інтертекстуального письма» — кожна з картин («епізодів») має кольорову символіку:

1. «Червона пустеля. Чехов читає “Чайку”».
2. «Помаранчеве сонце. Пушкін блазнює на базарі».
3. «Жовте божевілля. Гоголь спалює рукопис».
4. «Зелені луки».
5. «Блакитні мрії генія. Толстой витійствує».
6. «Сині сутінки, азарт. Достоевський програє».

²⁸ Сам автор називає її вільною фантазією на теми російської класичної літератури. Опера виконувалася на фестивалі Sacro Art, в місті Локкум (Loccum) у Німеччині (2002).

7. «Фіолетова ніч революції. Блок помирає».

Як бачимо, послідовність барв утворює повний колірний спектр. Пролог і Епілог забарвлені в так звані ахроматичні кольори: білий і чорний.

«Shapes and Colours» О. Щетинського написано 1999 року і присвячено його першому виконавцю — відомому французькому органісту Ерве Дезарбру (Herve Desarbre), якого називають блискучим представником французької органної школи²⁹. В інтерв'ю автору дисертації О. Щетинський зазначив: «Коли я писав цей твір, то почав думати, як його назвати. Я думаю, що “Shapes and Colours” українською краще називати “Обриси і кольори”. Мені завжди важливо, щоб назва відображала те, що реально існує у творі. Навіть такі традиційні назви, як “симфонія” чи “концерт” мають відповідати створеному. У цьому опусі наявні в першу чергу силуети (мелодичні *лінії*) і *барви* (темброві згущення, логіка тембрових контрастів), звідси і назва» (курсив — К. Ф.).

Показово, що назва “Shapes and Colours” — відразу викликає аналогії з В. Кандинським, для якого обриси та кольори, лінії та барви були і темою, і інструментом, і «формою» творчості, і предметом дослідження. Одна з глав його відомої роботи «Про духовне в мистецтві» (1910) має назву «Мова форм і барв» («The Language of Shapes and Colours»). Головний виражальний сенс картин В. Кандинського здійснюється «особливими можливостями лінії,

²⁹ Ерве Дезабр (Herve Desarbre) народився в Роані (Луара) 1957 року. Навчався по класу органа у професора Ліонської консерваторії Андре Шометона (André Chometon), потім продовжив своє навчання у відомого французького органіста і композитора Андре Фльорі в Schola Cantorum у Парижі. У 1975 році Е. Дезарбр стає штатним органістом собору St. Lois у Руані, 1982 займає почесну посаду органіста історичного органа Ренезона, 1993 отримує почесну посаду головного органіста собору Нотр-Дам (церкви Валь-де-Грас) у Парижі. З 1981 по 1985 Е. Дезарбр очолював створену ним асоціацію з реставрації та відновлення старовинних органів у Руанському регіоні. Е. Дезарбр багато концертує з різними хоровими колективами, ансамблями й оркестрами. Його сольні концерти проходять у найбільших соборах Парижа, у Франції та зарубіжних країнах. Він виступає з гастролями у багатьох країнах Європи (Бельгії, Великобританії, Германії, Італії, Польщі, Росії, Україні, Узбекистані). Е. Дезарбр дає майстер-класи, як член журі бере участь у багатьох міжнародних органних конкурсах. У його концертному репертуарі найбільш широко представлена французька музика XIX–XX ст., велику увагу він приділяє виконанню творів сучасних композиторів, які у своїй більшості присвячені Ерве Дезарбру.

плями, кожного окремого кольору, їх поєднаннями» [93, с. 201]. Номінації форм і кольорів відображені в назвах картин В. Кандинського: «Чорний і фіолетовий», «Кола в колі», «Квадрат у колі», «Блакитний сегмент», «Білий овал», «Біла лінія», «Кольоровий ескіз із ромбами», «Жовто-червоно-синє» тощо.

Твір О. Щетинського складається з двох п'єс, кожна з яких має свою програмну назву. Заголовок першої п'єси — «Tints of green» («Відтінки зеленого»), другої — «Silver and grey waves» («Сріблясто-сірі хвилі»). Ці назви також кореспондують з назвами картин В. Кандинського, у яких нерідко фігурує зелений колір, що уособлює для художника спокій і приховану силу: «Картина із зеленим центром», «Відкритий зелений», «Зелена порожнеча», «Дві зелені точки», «Зелене вістря», «Зелена фігура» тощо. Є і сірий: «Сірий овал», «У сірому», «Рожевий із сірим». Наслідуючи В. Кандинського, О. Щетинський дав музичним п'єсам живописні назви — як нагадування про синестезію художника.

До заголовкового комплексу твору О. Щетинського входить розгорнутий авторський коментар, у якому теж формується важлива алюзія на В. Кандинського:

«При написанні цього твору я відчував, що музика — це мистецтво абстрактних звукових образів, які не вимагають перекладу будь-якою іншою мовою. Різні словесні описи можуть служити лише метафорою, яка може полегшити розуміння музики, але самі по собі не можуть вказати правильний шлях до неї. Я відчував, що звук не обов'язково означає щось крім музики (хоча іноді він може служити символом), оскільки у нього є своя, суто звукова семантика. Сенс, зміст музики і його головна цінність полягає у звукових формах та їх комбінаціях. Це вищий, небесний світ. Це поруч із нами, навіть всередині нас, у нашій свідомості, і ми можемо втекти в нього і відпочити — коли захочете — слухаючи музичні форми і кольори».

У цій інструкції все «звучить» — як паралель до В. Кандинського, який змусив «заговорити» живопис виключно засобами самого живопису: фарбами, формами (абстрактними формулами ліній, плям), їх барвами, які не перекладаються мовою «предметної матеріальності», і водночас несуть високий інтелектуальний і духовний меседж, бо «народжені духом і служать йому» [45].

Велика кількість зазначених аллюзійних сигналів може створити враження, що твір О. Щетинського — своєрідне «послання В. Кандинському». Однак розмова з автором не підтвердила цього припущення. Мабуть, має йтися загалом про естетичні установки безпредметного живопису початку ХХ ст., найбільш яскравим і послідовним виразником якого є В. Кандинський. Проте ці тенденції знаходять своє втілення в художніх творах і програмних роботах багатьох художників того часу — Казимира Малевича, Михайла Матюшина, Володимира Татліна та ін.

Яскраво демонструє єдність кольору й лінії одна з головних абстрактних картин художника і композитора Михайла Матюшина під назвою «Рух у просторі», на ній зображені діагональні різнокольорові смуги, тони яких взаємодіють між собою, створюючи враження динамічного руху у просторі. Художник також широко використовує багатокольорові смуги і промені, контрастні за кольором різноспрямовані діагоналі на полотнах інших своїх творів. Взаємодія різнобарвних фігур утворює простір у таких картинах, як «Барвісто-музична композиція», «Безпредметна композиція» та ін.

До кінця свого життя залишався прихильником безпредметного живопису Казимир Малевич: «Художник може бути творцем тоді, коли форми його картини не мають нічого спільного з природою» [69, с. 199]; «Самоціллю у живописній творчості є колір і фактура — це живописна сутність, але ця сутність завжди вбивалася сюжетом» (виділено — К. Ф.) [69, с. 200].

Паралельно до абстрактного живопису з його відмовою від зображення природи в музичному мистецтві початку ХХ століття відбувається такий самий

процес вивільнення музики від панування тональності у її традиційному розумінні. Радикальні перетворення музичної системи — емансипація дисонансу, вихід за межі тональності, нова концепція звуку, метод композиції на основі дванадцятитонової техніки були проривом у нову музичну реальність. Не можна не помітити співзвучності шенбергівської концепції тону як самостійного елементу музичної системи з ідеями В. Кандинського про здатність першоелементів мистецтв (звук, лінія, фарба та ін.) розкривати духовний світ через його абстрактне зображення. Говорячи про можливість використання повної самостійності кожного з елементів, В. Кандинський посилається саме на А. Шенберга. Це свідчить про глибоку спорідненість художнього світогляду обох митців. Високо цінуючи музику А. Шенберга, В. Кандинський писав: «...Він уже відкрив золоті розсипи нової краси. Музика А. Шенберга вводить нас у нове царство, у якому музичні переживання є вже не акустичними, а суто психічними. Тут починається “музика майбутнього”» [44, с. 50].

На певний зв'язок музики А. Веберна з абстракціонізмом вказують дослідники його музики. Проводячи паралель між художнім світоглядом і творчістю композитора, вони акцентують виразні аналогії з деякими рисами абстракціонізму: особливим значенням форми як вираженням духовного начала, абстрактністю експресії (порівняно з романтизмом та експресіонізмом), зміщенням центру художнього зацікавлення із предметного (конкретно-зображального) на «абстрактне», внутрішнє. Відомо, що А. Веберн вивчав і надзвичайно цінував книгу В. Кандинського, тому виникає певна аналогія між формами деяких п'єс композитора і композиціями картин художника [111, с. 245–246].

Повертаючись до твору О. Щетинського, зауважимо, що в його музичній образності і композиційній техніці помітно проявилися впливи і музичного, і живописного авангарду. Зазначений опус є показовим у тому сенсі, що він завершує ранній етап творчості композитора, пов'язаний переважно з інструментальною музикою і застосуванням 12-тонового серійного методу та

інших сучасних технік композиції (умовно з середини 80-х по кінець 90-х років). Це можна спостерігати у цілому ряді опусів, наприклад, у «Криптограмі» для вібрафона соло (1989) пам'яті вчителя з композиції О. Щетинського Валентина Борисова³⁰.

Знаковим щодо звернення О. Щетинського до творчості композиторів нововіденської школи стало інструментування «Шести малих п'єс» ор. 19 Арнольда Шенберга (1997). Показовими є і програмні назви написаних 1992 року двох творів — «Три ескізи у чвертьтонах» для двох гітар та «Звук для звука» для ансамблю ударних.

Написаний рівно через десять років після «Криптограми» твір «Обриси і кольори» демонструє інший вид дванадцятитоновості — несерійну додекафонію із включенням діатонічних утворень з місцевими тональними центрами, сонорними звучаннями, вільною, нерегулярною ритмікою, поліритмією.

Звернення О. Щетинського до органа як самостійного концертного інструмента свідчить про підвищену увагу композитора до тембру, що особливо яскраво проявилось в камерних творах цього періоду, написаних для різних інструментів (фортепіано, баяна, скрипки, віолончелі, альту, флейти, гобоя, фагота, валторни, саксофона, вібрафона та ін.). До органного звучання О. Щетинський звертається і в Сонаті для кларнета й органа (1987), що є досить показовим, зважаючи на помітне зростання уваги до нетрадиційних виражальних можливостей цього «короля інструментів» у музиці другої половини ХХ ст. Як зазначає М. Воїнова, переверот органного мислення у 50–60-ті роки, пов'язаний із бурхливою еволюцією органної музики, був позначений застосуванням новітніх технік композиції та нетрадиційних виконав-

³⁰ В авторському коментарі зазначено: «Я використав чотири “музичні” літери цього імені (БориСовАЛЕНтин), які потім були транспоновані і стали основою для повної 12-тонової серії. Ця серія визначає порядок тонів і вибір транспозицій, тобто твір написаний у строгій додекафонії. Окрім 12 тонів, у п'єсі також є акустична ідея, що вимагає тривалого уважного слухового проникнення у звучання окремих тонів та інтервалів. Ця медитація приводить до розуміння краси і самоцінності звука як самостійного явища» (переклад з англійської). Прем'єра п'єси відбулася у червні 1989 року на фестивалі Almeida у Лондоні.

ських прийомів, радикальними змінами в організації музичного часу і простору, принципах органної композиції, способах нотації, засобах музичної виразності [14]. У творі «Обриси і кольори» використання органа з його невичерпним тембровим багатством і величезними динамічними можливостями найбільшою мірою відповідає втіленню оригінального композиторського задуму.

Дві п'єси, які складають цикл О. Щетинського, об'єднані інтонаційною спорідненістю і тематичними зв'язками, спільними принципами тематичного розвитку і побудови музичної форми, однакові за масштабом (у кожній п'єсі по 77 тактів). Музика відзначається яскравістю образних контрастів, високою експресивністю інтонацій, інтенсивним розгортанням музичного процесу, органічним поєднанням напруженого емоційного тону й конструктивної логіки форми, раціональної вивіреності навіть найменших деталей музичної структури.

Використовуючи несерійну дванадцятитоновість, О. Щетинський застосовує один із головних композиційних принципів серійного методу — техніку «базового» мотиву, за визначенням А. Шенберга. Цим базовим мотивом (основною конфігурацією) виступає мотив, яким починається перша п'єса під назвою «Відтінки зеленого». Його імпульсивний характер задається висхідним рухом верхнього голосу на велику терцію (*mi* — *соль-дієз*) і протиставленням ритмічно слабкого першого звука і сильно акцентованого, протягнутого другого (т. 1). Цей мелодичний хід, спираючись на протяжний звук *соль* у середньому голосі, утворює разом із ним вертикальний комплекс зі зменшеної октави і великої терції (*соль* — *mi* — *соль-дієз*) — така акордова структура є характерною для А. Веберна. Зразу ж за ним після паузи звучить контрапунктичне обернення основного мотиву у триголосному варіанті, середній голос якого розцвічується візерунчастим мелодичним малюнком. Фундаментом виступає довготривале звучання тону *ре-дієз* у партії педалі, яке завершується висотним варіантом вихідного мотиву із трьох звуків

(*ре-дієз — ля-дієз — соль-дієз*). Цей мотив витримується два такти і завершується тривалою паузою (тт. 2–3, приклад 3.14).

Приклад 3.14.

О. Щетинський. «Обриси і кольори»

I. Відтінки зеленого (тт. 1–3)

$\text{♩} = 170$
 ① 8'
mp poco rubato
 8'
mp

Унаслідок об'єднання прямого й оберненого варіантів вихідного мотиву утворюється єдина фазова структура мотиву вищого порядку з двох мікроелементів.

Закладені у базовому мотиві конструктивні ідеї спрямовують тематичний розвиток як на рівні форми окремих частин, так і твору загалом. Це стосується і закладеного в основному мотиві образного, тематичного, структурного контрасту.

Особливого значення набуває у творі контраст протилежних начал: ритмічно гострого, стрімкого *підйому* й уповільненого *спуску* (з прогресуючим збільшенням тривалостей і пауз), завдяки якому виникає відчуття раптового сплеску і повільного спадання емоційного напруження. У результаті поєднання висхідного і низхідного рухів вимальовується обрис мелодичної лінії базового мотиву у формі хвилі, візуальний образ якої дещо нагадує зображення хвилеподібної кривої у книзі В. Кандинського [44, с. 277]. Доречно відзначити, що художник визначає три основні види хвилеподібних ліній,

якими вичерпуються всі форми кривих. Це геометрично хвилеподібна крива з рівномірним чергуванням напружень і спадів та дві вільно хвилеподібні лінії з нерівномірним чергуванням підйомів і спадів, у яких превалує активне або пасивне начало [44, с. 276].

Зауважимо, що хвиля є основною формою мелодичної лінії як у першій, так і в другій п'єсі, назва якої — «Сріблясто-сірі хвилі» — цілком відповідає її конструктивній ідеї. Звертає на себе увагу велика різноманітність конфігурацій мелодичних хвиль: довгі й короткі, широкі й вузькі, візерунчасті, з різкими злетами й падіннями, дугоподібної форми й із загостреними лініями стрибків тощо. Можна стверджувати, що конструктивна ідея хвилі у циклі О. Щетинського проявляється на всіх рівнях музичної композиції: від коротких мотивів, фраз і більш розгорнутих побудов — до хвилеподібного рельєфу форми загалом.

Базовий мотив виступає імпульсом для подальшого розвитку і джерелом тематизму всього твору. Тематично споріднені між собою різні за образним характером п'єси циклу становлять єдине ціле. На цілісність і завершеність композиції вказують інтонаційно-тематичні арки на рівні окремих частин і твору загалом. Так, у першій п'єсі «Відтінки зеленого» протягується арка від початкового мікромотиву до його варіанту, яким завершується ця частина циклу (приклад 3.15).

Приклад 3.15.

О. Щетинський. «Обриси і кольори»

I. Відтінки зеленого (тт. 75–77)

The musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the bass line. The right hand has a sequence of notes with intervals of 5 and 5:6. The left hand has a sequence of notes with intervals of 3 and 5:6. The bass line has a sequence of notes with intervals of 5 and 5:6. The piece ends with a long, sustained note in the bass register.

Інтонаційною аркою, що охоплює весь цикл, є базовий мотив, перший мікромотив якого звучить наприкінці твору у значно зміненому вигляді. Зникає імпульсивність мелодичного підйому і ритмічна загостреність, змінюється інтервальна і висотна структура, значно збільшується тривалість звучання другого мікромотиву, у якому замість одного тону (*мі*) тепер звучить інтервал чистої квати (*ре-дієз — соль-дієз*) у партії педалі в низькому регістрі (саме ці звуки складають інтонаційну основу нижнього шару базового мотиву, а також входять до складу початкового мотиву у другій п'єсі «Сріблясто-сірі хвилі»). Весь твір завершується довготривалим, застиглим звучанням, яке тихо завмирає і розчиняється у тиші (приклад 3.16).

Приклад 3.16.

О. Щетинський. «Обриси і кольори».

II. Сріблясто-сірі хвилі (тт. 72–77)

Зазначимо, що обидва конструктивні елементи мелодичної хвилі базового мотиву, висхідний і низхідний, повторюються у безлічі різноманітних висотних, інтервальних, ритмічних варіантів у коротких мотивах, фразах і більш розгорнутих побудовах. Процес варіювання у п'єсах О. Щетинського багато в чому відповідає принципу «розвиваючої варіації» (А. Шенберга) як засобу забезпечення тематичної єдності твору. Зазначений принцип є основоположним методом композиції А. Шенберга.

Залежно від варіювання величини інтервалів видозмінюється конфігурація мелодичної хвилі: збільшується або зменшується її висота, посилюється або послаблюється напруження її «сплесків», різкі злети змінюються спаданнями. На довжину і конфігурацію мелодичної хвилі також впливає варіювання кількості звуків у мотиві та його інтервального складу. Зокрема, у здебільшого фігураційній мелодиці цього твору часто трапляються різні варіанти характерних мелодичних рисунків базового мотиву.

Різноманітними за величиною та конфігурацією є мелодичні утворення у першій і другій п'єсах — короткі (від трьох до семи звуків) і довгі, які утворюються завдяки зчепленню коротких мотивів. Показовий у цьому плані рельєф хвилі всієї форми, тактова структура якої виявляє наявність трьох фаз

музичного процесу, що відповідають формулі $i : m : t$. Перша фаза хвилі (i) складається з мотивів і фраз від двох до п'яти тактів і поділяється на три сегменти (3+3), (5+5), (4+3+2 — із прогресуючим зменшенням кількості тактів у сегменті). Найдовшою частиною хвилі (22 такти), яка являє собою суцільне зчеплення більш дрібних мотивів із хвилеподібною мелодичною лінією, є друга фаза, що відповідає функції m . На початок третьої фази припадає кульмінація (*fortissimo, tutti*, т. 50), за якою йде процес сегментації (5+9+4, 1, 2, 5+7), що відповідає t .

Особливо важливу конструктивну роль у цьому процесі відіграють паузи. Вони позначають поділ на фази руху коротких і довгих хвиль, з яких утворюється хвилеподібний рельєф внутрішньої динаміки форми. Очевидний їх тематичний зв'язок із базовим мотивом, у якому паузами виділяються окремі тони, окреслюється початок і закінчення двох мікротивів. Зазначимо, що у процесі тематичного розвитку варіюванню піддається як цілий мотив, так і його мікротиви з їх окремими елементами, які набувають самостійного тематичного значення. Так, тематично значущими, семантично усталеними стають висхідна і низхідна лінії руху, співвідношення слабкого короткого і сильного (акцентованого) довгого звуків як вираження активного начала, довге «зависання» на одному тоні (інтервалі, акорді) як уособлення пасивного начала.

Надзвичайною різноманітністю відзначаються варіанти ритмічного параметру базового мотиву. Надзвичайно майстерно О. Щетинський трансформує ритмічний рисунок, використовуючи дзеркальну симетрію, ритмічні прогресії, різні види поділу тривалостей із паузами, синкопами, пунктирами, зміну ритмічних рисунків у кожному такті (особливо в першій п'єсі). Завдяки варіюванню ритмічної структури мотиву розширюється або зменшується обсяг мелодичної хвилі, її рельєф набуває плавності або візерунчастості, відбуваються зміни фаз підйомів і спадів, посилення й послаблення напруження, прискорення й уповільнення руху.

Значним ускладненням ритмічних співвідношень у системі нерегулярного ритму відзначається перша п'єса «Відтінки зеленого», у якій неперіодичність і нерегулярність ритміки надає руху особливої свободи. Різким контрастом до нього є відривчасте, різке і гостре звучання (*staccato*) дисонуючих акордів, які раптово переривають плинний рух хвилястих мелодичних ліній чітко окресленими вертикалями. Такі акордові вторгнення в суцільний фігуративний рух, які виникають протягом усієї першої частини циклу, мають образне навантаження. Загальний рельєф форми викликає візуальні асоціації із живописним полотном, на якому хвилясті лінії перетинаються нанесеними на полотно вертикальними прямими. Звертає на себе увагу поступове прогресуюче зростання кількості акордових сплесків від одного (тт. 22–23) до восьми в кульмінації у завершальній фазі розвитку (тт. 69–70). Особлива напруженість звучання тут виникає через різко контрастні перепади динаміки (*piano* — *fortissimo* — *piano*) (приклад 3.17).

Приклад 3.17.

О. Щетинський. «Обриси і кольори»

I. Відтінки зеленого (тт. 69–70)

The image shows a musical score for two systems. The first system starts at measure 69, marked with a circled '8'' and a circled '1'. It features a piano (*p*) introduction in the right hand and a bass line. The music transitions to a forte (*ff*) section marked 'Tutti' at measure 70, with a circled '5' above the staff. The second system starts at measure 70, marked with a circled '8'2'' and a circled '1'. It begins with a piano (*p*) section in the right hand, marked with a circled '3' above the staff, and continues with a bass line. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Висхідний рух трьох акордів на *fortissimo* (т. 69), за якими після паузи звучить гостро дисонуючий акорд на *piano*, являє собою модифікований аналог базового мотиву з його двома мікромотивами,

За принципом тематичного «росту» розвивається один із елементів базового мотиву, а саме, довготривале звучання одного тону. На початку твору це одночасне витримування звуків *соль* і *соль-дієз*, які утворюють інтервал зменшеної октави між середнім і верхнім голосами (т. 1), та *ре-дієз* і *мі* на відстані малої нони. Трансформується цей елемент у напрямку збільшення тривалості його звучання, яка коливається від одного такту до трьох (тт. 31–33), а також обсягу та щільності за градаціями: тон-інтервал (т. 8) — акорд-сонор (приклад 3.18). Зауважимо, що цей сонор, який звучить цілий такт, вбирає в себе зазначені раніше звуки базового мотиву (*ре-дієз* — *мі* — *соль-дієз*).

Приклад 3.18.

О. Щетинський. «Обриси і кольори»

I. Відтінки зеленого (тт. 24–25)

Зазначимо, що завдяки контрастному протиставленню динамічних і статичних фаз музичного розвитку, а саме, безперервного фігураційного руху мелодичних ліній, імпульсивного звучання різко дисонуючих акордів і довготривалого застигання на одному тоні (інтервалі, акорді) утворюється своєрідний рельєф форми твору, обриси якого наочно відображає нотна графіка.

Контрастне протиставлення динамічних і статичних фаз музичного розвитку — безперервного фігураційного руху мелодичних ліній, імпульсивного звучання різко дисонуючих акордів і довготривалого застигання на одному тоні (інтервалі, акорді) накладає відбиток на рельєф форми-процесу, обриси якого візуально відображає графічний простір нотного тексту. Ефект, що виникає при цьому, можна порівняти з явищем «музики для очей» (нім. *Augenmusik*), в основі якого лежить взаємозв'язок музичного образу і відповідного йому графічного зображення за принципом аналогії. Графіка нотного тексту «Обрисів і кольорів» цілком відповідає композиторському задуму, про який Щетинський висловлювався в анотації до цього твору — утіленню «звукових форм та їх комбінацій».

Графічний простір органної партитури «Обрисів» створює уявлення про рельєфність багатопланового звучання, координати музичної тканини (горизонталь, вертикаль, діагональ). Геометрія цього простору наочно відображає структурні особливості фактури з усіма її елементами, способом їх організації, загальним характером руху. Різноманітність обрисів ліній і пластів, багатоплановість розміщення музичних фігур сприймається візуально як малюнок на живописному полотні. Кожен із трьох рядків органної партитури має свій індивідуальний характер. Так, партії першого і другого мануалів в обох п'єсах характеризуються значною ритмічною рухливістю, хвилястим рисунком ліній, досить щільним зчепленням візерунчастих чарунок мелодичних фігур (особливо у другій п'єсі).

Педальний голос у першій п'єсі виглядає більш розлогим. У нижньому пласті графічного простору переважають довгі потовщені горизонтальні лінії, якими позначаються педальні звуки. Проміжки між ними заповнюються паузами або «порожніми» тактами. Зигзагоподібні фігури окремих мотивів поступово перетворюються на суцільну лінію, яка інтервально потовщується наприкінці твору. Диференціація верхнього і нижнього шарів фактури підкреслюється контрастом дрібних і крупних тривалостей та їх кольорових різ-

новидів: чорними нотами окреслюються верхні голоси, переважно білими — нижній голос. У другій п'єсі педальна партія стає сольною: лінія нижнього голосу рельєфно виступає на фігураційному фоні майже безперервного руху двох верхніх голосів-ліній, які комплементарно доповнюють один одного. Накладаючись одна на одну, вони утворюють об'ємний пласт, у якому вимальовуються різноманітні форми — хвилясті, округлі, овальні, спіралеподібні фігури мотивів, діагонали пасажів та їх усілякі комбінації.

Чітке розмежування фактурного простору на три пласти з індивідуальним характером ритміки, мелодичного обрису, щільності, об'єму робить наочною поліфонічну структуру музичної тканини. У певні моменти перехід від поліфонічного викладу, яким пронизано всю партитуру, до гармонічного змінює конфігурацію фактурного простору: збільшується щільність поєднання голосів, звивисті лінії ніби перериваються вертикальними прямими акордів, інколи, поступово застигаючи, перетворюються на широкі плями. Графічно виділені паузами окремі тони (інтервали) асоціюються з крапками, розміщеними на площині органної партитури. Таким монохромним, строго геометричним, безпредметним вимальовується музично-графічний образ п'єс органного циклу «Обриси і кольори», що викликає певні аналогії з абстрактними композиціями картин В. Кандинського.

Однак фактура органної партитури не є ідентичною музичному тексту і не визначає вибору фактурного втілення, який багато в чому залежить від виконавця. Нотний запис, як зазначає Д. Процюк, «не тільки не є аналогом звучання (що природно), але він також може суттєво відрізнитися від домислюваного автентичного фактурного рішення (подвоєння, транспозиції, розподіл матеріалу за просторовими параметрами». І далі: «фактура — як явище, що знаходиться десь посередині між текстом і звуковим утіленням, — у практиці органістів зрушується від тексту в бік звучання. Причому звучання формально завжди варіантного з причини різності органного інструментарію» [87, с. 67]. Тому залежно від специфічних якостей органної звучності —

безкінечної тривалості тону, величезного динамічного діапазону, невичерпного тембрового багатства — фактурне втілення може мати багато варіантів. Особливо це стосується реєстрового плану, який часто не фіксується детально, і органісту надається певна свобода у виборі варіанту тембрового, динамічного, висотного втілення, що суттєво впливає на характер органної звучності й розкриття її надзвичайно широких виражальних можливостей. Завдяки варіюванню звукових параметрів органіст як співучасник творчого процесу отримує можливість оперувати глибиною звучання, регулювати рельєфно-фонові співвідношення між шарами фактури, посилювати чи послаблювати колористичні якості звучання, закладені у розмаїтті барв і кольорів надзвичайно широкої тембрової палітри органа. Живе виконання твору перетворює площину чорно-білої графіки нотного тексту на поліхромний об'ємний, тривимірний простір, забарвлюючи музичну тканину різними кольорами й відтінками.

Саме таким постає твір «Обриси і кольори» у виконанні Ерве Дезарбра. Утілюючи композиторський задум, французький органіст широко використовує темброві, динамічні та інші можливості цього універсального інструмента. Слухаючи запис твору, помічаєш, що його звучання іноді значно відрізняється від нотного тексту. Насамперед це стосується зафіксованих у нотах ремарок щодо динаміки, агогіки, темпу. Так, Е. Дезарбр проявляє велику свободу стосовно динаміки, збільшуючи і зменшуючи гучність звучання (замість *forte* — *fortissimo*, замість *piano* — *pianissimo* або *ppp*), тим самим значно посилюючи динамічний контраст. Так само дуже вільно оперує темпом і агогікою. Особливо помітно це проявляється в першій п'єсі, де значно прискорюється темп при тому, що розтягуються звучання фаз тематичного розвитку, у яких базовий мотив виступає найбільш рельєфно. Так само значно уповільнюється і застигає рух у завершеннях обох п'єс, на акордах-сонорах, розтягується звучання на ферматах, паузах, що підкреслює їх смислове значення. При нерегулярному ритмі такі контрастні перепади темпу сприйма-

ються як спонтанний вияв емоцій, що співвідноситься з високою експресивністю музичного висловлювання. Імпровізаційна манера виконання Е. Дезарбра цілком відповідає ремарці автора *rubato*.

Особливої уваги заслуговує робота органіста з фактурою. Надзвичайно майстерно він перетворює три лінії на площині органної партитури в об'ємний музичний простір. У виконанні Е. Дезарбра фактура сприймається як жива субстанція, що пульсує, стискається й розтягується, безперервно змінює конфігурацію. Зафіксовані нотним записом мелодичні лінії на двох мануалах перетворюються на об'ємний пласт із багатьма мікрорівнями, у якому спалахують окремі звуки-точки. Завдяки ритму й акцентуванню певних звуків у мотивах і фігураціях утворюються лінії прихованих тонів у різних шарах фактури, чим створюється стереофонічний ефект.

Перепади регістрів, динаміки, агогіки, атаки звука і штрихів суттєво впливають на тембр звучання. Авторські ремарки в партитурі щодо вибору регістрів чітко вказують на використання головних регістрів органа — 16', 8', 4', 2', які найбільше впливають на звучання інструмента. Так, на початку другої п'єси рух фігураційних ліній у нижньому шарі фактури (шістнадцятифуртовий і восьмифуртовий регістри) асоціюється із процесом народження хвилі, яка повільно піднімається з глибини і виплескується на поверхню. Глибоке й похмуре, «бруднувате» звучання (такий ефект виникає внаслідок використання спеціального регістру) на *piano* асоціюється із сірим кольором, зазначеним у назві «Сріблясто-сірі хвилі». Октавне дублювання голосів у низькому регістрі на *pianissimo* (в партитурі ремарка *piano*) робить звучання настільки масивним і щільним, що рух окремих голосів не прослуховується, вимальовується лише його загальний контур, створюється враження руху звукової маси темного кольору.

Яскравим тембровим контрастом позначена завершальна фаза цієї п'єси (тт. 49–77), де на фоні глибокого звучання (16' регістр, *pianissimo*) нижнього й середнього голосів вступає соло верхнього голосу (*piano*). Викона-

вещь, точно дотримуючись вказівок автора, використовує 4' і 2' регістри. Їх світлі тембри, особливо 2', верхнього регістру, надають звучанню на *piano* особливої легкості і прозорості. Характерний для цього регістру сріблястий тембр металевого відтінку забарвлює звучання мелодії, яка хвилею піднімається вгору і зникає у висоті. У глибині (16' регістр) ледь чутне (*ppp* при ремарці *pianissimo*) погойдування сонорного звучання педалі нижнього голосу також поступово розчиняється і зовсім зникає.

Різноманітні темброві барви у першій п'єсі пов'язані з тими самими регістрами, але представлені в іншій диспозиції і в різних комбінаціях. У верхніх голосах найчастіше використовується 8' регістр, до якого в певні моменти звучання додаються регістри 4' або 2', також 4', інколи у поєднанні з 2'. Нижній голос забарвлюється переважно звучанням 8' регістру, яке змінюється 16' або у міксті з 8'. Тим самим відбувається розширення палітри тембрів та їх відтінків, якими в різноманітний спосіб забарвлюється звуковий простір п'єси «Відтінки зеленого».

Висновки до третього розділу

Суттєві зміни у «номінативному кодексі» виникають уже під кінець Нового часу, а досягнення науки і викликана ними нова художня образність прискорюють цей процес. Народжуються нові, невідомі раніше, назви — з абсолютною тематичною та лексичною безмежністю. Заголовками стають не властива раніше музиці предметність, фразеологія побутового спілкування, філософські максими, розгорнуті повідомлення. Спричинилася до цих номінативних змін і постмодерністська хвиля, що «накрила» Україну від початку 1990-х років.

Природно, що виникають зміни і в диспозиції функцій і типів назв. Властивий постмодерну епатаж відповідно підсилює експресивно-апеляційну (комунікативну) функцію, виводячи чи не на перший план її **рекламну** складову. Зазнала певних зрушень і **типологія** заголовків. *Жанрові* визна-

чення у чистому вигляді майже не використовуються, а серед *програмних* заголовків на перший план виходять абстрактно-номінативні, а не предметно-номінативні назви. Найбільших змін зазнав **тематичний** спектр назв, у якому задіяні без перебільшення усі сфери людського існування. Що ж стосується перспекції твору, то вона зведена до мінімуму. Цим зумовлена поява композиторських анотацій, коментарів, які мають прояснити сенс творів.

Перспективні можливості сучасних заголовків щодо прояснення образного змісту творів розкрито в аналізі творів Юлії Гомельської, Золтана Алмаші та Олександра Щетинського.

Заголовок тріо Ю. Гомельської «гербарій ... музика спогадів ...» є номінативним мікстом, що поєднує предметно-номінативне (слово «гербарій») та абстрактно-номінативне («музика спогадів ...») найменування. Так само неоднозначна і його функція (поліфункціональність), і його тип: цей заголовок можна розглядати як назву-метафору і назву-стан (емоційно-психологічний — «спогад»). Як показав аналіз, у творі немає типових для романтичної програмності прийомів образної конкретизації — звукообразності, звуконаслідування та лейтмотивів. Головним засобом передрозуміння для слухача стає звернення до позатекстових реальностей (зокрема, жанру інструментального ансамблю, теми пам'яті та спогадів).

На постмодерністській грі смислів будується фортепіанна п'еса З. Алмаші «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва». Назві-оповіді передуює словесна програма — своєрідний відгомін абсурдистської поетики оберіутів — А. Введенського, Д. Хармса. Інтертекстуальна асоціативність проявляється і у жанровому визначенні — подорож — тема, яка достатньо широко і різноманітно представлена в музичному мистецтві. Яскраво виражений експліцитний зв'язок заголовка з музичним текстом, у якому використовуються засоби реалізації програми, що були характерними для програмної музики ХІХ ст., зумовлює прогностичний характер слухацького передрозуміння.

У процесі аналізу циклу О. Щетинського для органа «Обриси та кольори» залучено творчість художників початку ХХ століття, для яких «самоціллю у живописній творчості є колір і фактура» (К. Малевич), і передусім — В. Кандинського, з ідеями якого перегукуються слова анотації О. Щетинського до твору. Оскільки безпредметний (абстрактний) живопис корелює з подібними процесами в музиці, зрозумілим є вплив нововіденців на музичну образність і композиційну техніку твору О. Щетинського, вирішеного в техніці несерійної додекафонії. Отже прогностичні можливості назви твору О. Щетинського «Обриси та кольори» теж, як і заголовок тріо Ю. Гомельської, перебувають у сфері позатекстової реальності і мають яскраво виражений імпліцитний характер. А реалізація проспективної функції цього заголовка залежить від рівня музичної ерудиції слухача та його ознайомлення з мистецтвом живопису.

ВИСНОВКИ

Важлива роль заголовка — як створення певної слухацької установки, що допомагає сприйняттю музичного твору, завжди усвідомлювалася. Але в музикознавстві ця проблема практично не порушувалась. Заголовок сприймали як вказівку на жанр чи програму твору, які певною мірою конкретизував композитор. Щодо осмислення програми, то це здійснювалося в таких розвинених сферах музичного знання, як психологія музичного сприйняття та проблема інтерпретації (*композиторської інтерпретації*).

Керуючись характерним для сучасного наукового дискурсу принципом міждисциплінарності, музикознавці мають можливість специфікувати основні положення теорії заголовка, розробленої філологами. Узагальнюючи їх спостереження, беремо за основу суттєві показники **заголовка**, як цілісного структурно-семантичного *елемента*, розміщеного *перед текстом*, який є *назвою* тексту, прямо або опосередковано *вказує на його зміст*, *відмежовує* один твір від іншого, *спрямовує* процес розуміння твору. Важливо, що назва тексту є ім'ям художнього твору і водночас індивідуально-авторським словом про нього. Як і будь-яке ім'я, заголовок вказує на щось більше, ніж представлений ним текст: у ньому закладено інформацію про епоху, традиції, національну культуру.

Для розуміння тексту важливі й інші, факультативні елементи заголовкового комплексу:

- ім'я автора;
- підзаголовок;
- присвята;
- епіграф;
- відомості про дату і місце написання / видання твору;
- графічне оформлення обкладинки і титульного аркуша.

Але чільне місце серед позатекстових елементів належить заголовку, зміст і сенс якого щодо тексту часто стає повністю зрозумілим тільки в ретроспекції.

Починаючи з 1990-х років, коли в новітній музиці особливо актуалізувалась тенденція до незвичної номінації музичних творів, зацікавлення цією проблемою в музикознавстві, зокрема й українському, значно зросло. Заголовок як об'єкт вивчення привертає увагу багатьох вчених, які досліджують генезис та історію назв у творчості композиторів, розглядають окремі елементи заголовкового комплексу.

Оскільки визначення поняття «заголовок у музиці» немає, у роботі запропоновано таку дефініцію: «Заголовок у музиці — це графічно виділене слово або словосполучення перед музичним текстом, яке становить назву твору». Для заголовка в музиці притаманні всі онтологічні ознаки цього феномена загалом. Визначення цих ознак має здійснюватись з урахуванням того, що словесна назва і музичний текст — це різні мовні системи. Виражаючи концепт музичного тексту, заголовок є сполучною ланкою між ним і слухачем.

Заголовок створює передрозуміння музичного тексту, виконуючи свої основні функції:

- номінативну;
- інформативну (або комунікативну);
- розділову;
- експресивну;
- рекламну;
- інтертекстуальну.

У номінативному просторі музики можна виділити дві великі групи назв — жанрові та програмні. Кожна з них — це багаторівнева система з різними критеріями класифікації, кожна еволюціонує, віддзеркалюючи видо-

зміни і перетворення у самому музично-історичному процесі. В історії жанрових назв можна виявити такі «зламні моменти»:

— перехід назв із розряду індивідуально-авторських у власне жанрові позначення («Музичний момент», «Пісня без слів» тощо);

— утворення жанрових мікстів («Соната-вокаліз», Діалог-фантазія) і назв із додатками й уточненнями, які створюють програмний ефект («Лулу-симфонія», «Електронна поема»).

Програмні назви заявили про себе в епоху Відродження, набули розвитку в добу Бароко і рококо, по різному проявляючись у національних школах. Справжнього розквіту програмні заголовки набули в епоху Романтизму, коли склалися основні функції і типи програмності й було вироблено комплекс музично-виражальних засобів для конкретизації музичного змісту (звукослідування, звукозображальність, національно-жанрові фактори, стильове моделювання тощо). Саме у романтиків заголовки набули *предметно-номінативного* характеру і найширшої тематики. Усе це сприяло тому, що заголовки у музиці романтиків сповна реалізував свої прогностичні можливості.

У музиці Нового часу прогностичні можливості заголовка, його роль як згорнутого змісту твору яскраво ілюструє «Дитячий альбом» П. І. Чайковського. Розкриттю смислу твору сприяють усі складові заголовкового комплексу:

— назва адресата;

— ключове по відношенню до циклу слово «альбом», яке пов'язує цей опус з альбомною культурою ХІХ століття і формує установку на сприйняття всіх п'єс як єдиного цілого;

— присвята, що створює додаткові смислові обертони;

— назви п'єс циклу.

У «Дитячому альбомі» представлені всі основні функції заголовка і практично всі змістовно-сміслові типи назв:

- жанрові;
- назви-сценки;
- назви-протаганісто;
- назви-ситуації;
- назви-стани;
- заголовки змішаного типу.

Жанрові назви часто мають уточнення, які вносять у контекст географічні й часові реалії. Багато назв імпліцитно підказують наявний у них важливий змістовний аспект.

Назви в «Дитячому альбомі» — важливі компоненти стилю на різних рівнях: вони тісно пов'язані з національною стихією, є маркерами авторської манери. «Перегукуючись» з іншими опусами П. Чайковського, назви постають своєрідними автоцитатами, автоалюзіями. Резонуючи з назвами творів інших композиторів, найменування п'єс «Альбому» входять у систему інтертекстуальних зв'язків. Позатекстові реалії і смислові взаємозв'язки між заголовками п'єс цього твору формують внутрішні «сюжети», у яких відбився «день дитини» і «життя людини»

Принципово важливо, що змістовно-сміслові прогнози, здійснені виключно на основі номінативного аналізу ще до входження в музичний світ «Дитячого альбому», повною мірою збігаються з висновками, які ґрунтуються на аналізі музичного тексту.

На межі ХІХ–ХХ століть під впливом нових стильових тенденцій зросло значення узагальнюючого типу програмності, втратив свою провідну роль експліцитний характер зв'язку між заголовком і змістом музичного тексту, розширилось коло образних асоціацій в різних типах назв. Усе це зумовило «заголовкові метаморфози» в музиці Новітнього часу.

Новизна художніх концепцій і музичної образності значною мірою розширила тематику сучасних найменувань. Цей процес, помітний наприкінці ХХ й на початку ХХІ століття, стає абсолютно необмежним у тематичному і лексичному планах.

Як і в музичній творчості, у сфері найменувань провідною тенденцією стає пошук індивідуального рішення — іменування твору стає одним із параметрів індивідуалізації авторського задуму. Як невід’ємна складова художньої системи композитора лексикон найменувань нарівні з музикою стає вираженням його індивідуального стилю. Це словесна модель світобачення автора, у якій відображається його творча особистість, культурний досвід, особливості світовідчуття тощо.

Багатозначний характер прогностичної функції заголовка зумовлює зростання ролі додаткових смислових конотацій, які потребують тлумачення, або додаткових коментарів композитора. Заголовки сучасних творів стають (як ніколи раніше) досить важливою і показовою сферою словесної *композиторської творчості*, проявом індивідуального авторського задуму, *індивідуально-авторським висловом про нього*.

Заголовки сучасних творів вражають різновекторні. Одні з них декларують новизну естетики, інші апелюють до пам’яті культури. Заголовки можуть нести у собі програмну відкритість смислів і, навпаки, приховувати їх, робити непрозорими для розуміння, що надає можливість для будь-якого їх тлумачення. Особливо це стосується найменувань, пов’язаних з естетикою постмодернізму і притаманним йому ігровим модусом.

Серед різноманітних прийомів мовної гри — парафрази відомих назв поетичних, музичних та інших текстів, стилістичні й смислові інверсії, цитати, алюзії та ін. Усе частіше виникають загадкові назви, які приховують зв’язок між іменем твору і музичним текстом, проникнення в сенс заголовка багато в чому залежить від ерудиції слухача. Активне використання заголов-

ків-метафор і заголовків-ребусів, експериментування зі словом і грою смислів сприяє формуванню ігрового модусу сучасних опусів.

Зростаюча тенденція до різноманітності, оригінальності сучасних найменувань вносить зміни в диспозицію функцій і типів заголовків. Практично зберігаються всі їх основні функції, але першорядного значення набуває рекламна. Зазнав змін характер співвідношення в жанровій і програмній групах найменувань. Найчастіше жанрові заголовки містять уточнюючі програмні характеристики або набувають демонстративно заперечливих форм — «анти-соната», «не-концерт» тощо. На перший план виходять абстрактно-номінативні поняття.

Найбільш суттєвих змін в сучасній українській інструментальній музиці зазнала тематика назв. Посилення рекламної функції виявляється також у назвах, які інтригують, становлять своєрідні загадки для слухача. Завдяки цьому під час слухання музичного твору виникає психологічний ефект посиленого очікування.

Переважно імпліцитний характер заголовків зводить перспекцію твору для слухача до мінімуму, і остаточне усвідомлення авторського задуму, акумульованого в назві, відбувається здебільшого ретроспективно — тільки після прослуховування. Яскравий приклад — струнне тріо Ю. Гомельської «гербарій ... музика спогадів...». Як переконав аналіз музичного тексту, у ньому немає таких прийомів образної конкретизації, типових для романтичної програмності, як звукозображальність, звуконаслідування, лейтмотиви. Прогностичні можливості його назви перебувають за межами художнього тексту — у сфері позатекстової реальності. Поліфункціональність назви тріо Ю. Гомельської — типове для сучасного «заголовкового іміджу» поєднання номінативної, інформативної, експресивно-комунікативної, рекламної функцій, останній з яких автор надає особливу увагу. Розглянуті прийоми «прогнозування» у співвідношенні «заголовковий комплекс — текст» виявляють їх ремінісцентний характер.

Аналіз фортепіанної п'єси «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва» З. Алмаші виявив яскраво виражений експліцитний зв'язок між її заголовком і музичним текстом. Образний зміст назви повною мірою розкривається в музичному матеріалі твору завдяки засобам реалізації програми, характерним для програмної музики ХІХ століття (звукозображальні прийоми тощо). Цим зумовлено прогностичний характер слухацького передрозуміння. З іншого боку, подана автором розгорнута програма з абсурдними «відхиленнями» у змісті і виникаюча в результаті цього взаємодія паралельних смислових планів (заголовка і музичного тексту, смислові ряди яких збігаються, і тексту програми, що суперечить їм) створюють яскравий гумористичний ефект і прогнозують ігрову ситуацію, резонансну з естетикою постмодернізму. Знаком постмодернізму є також інтертекстуальна асоціативність, притаманна заголовку п'єси «Подорож пінгвіна...», як і назвам більшості творів З. Алмаші.

Прогностичні можливості назви твору О. Щетинського «Обриси та кольори» теж, як і заголовка тріо Ю. Гомельської, перебувають у сфері позатекстової реальності і мають яскраво виражений імпліцитний характер. Виконання перспективної функції цього заголовка залежить від рівня музичної ерудиції слухача, його обізнаності з мистецтвом живопису. В іншому випадку, навіть за наявності авторської анотації, сенс твору по-справжньому розкриється лише після прослуховування і в результаті аналізу нотного тексту.

Наведені приклади і здійснений аналіз сучасних назв в українській камерно-інструментальній музиці не вичерпують повноти обраної теми. У перспективі необхідне не тільки розширення аналітичної бази (творів, персоналій), а й звернення, крім камерної музики, до інших жанрів — симфонії, опери. Ще один можливий аспект — розгляд номінації як індивідуально-стильової ознаки творчості композитора. Цією роботою тільки розпочато розробку теми, її розвиток — у подальших наукових дослідженнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. Детский альбом П. И. Чайковского. Москва : Классика-XXI, 2003. 80 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6. Москва, 1987. С. 5–44.
3. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. ст. / науч. редактор П. Е. Бухаркин. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1999. С. 23–31.
4. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Худож. лит., 1980. С. 80–81.
5. Блисковский З. Д. Вокруг заглавий / Вопросы литературы. 1972. № 10. С. 149–156.
6. Блисковский З. Д. Муки заголовка. Москва : Книга, 1981. 111 с.
7. Бобровский В. П. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность : сб. ст. / ред-сост. Т. А. Лебедева. Вып. 3. Москва : Музыка, 1965. С. 32–67.
8. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів ХІХ ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 181 с.
9. Булгаков С.Н. Философия имени. Санкт-Петербург : Книга, 1998. 448 с.
10. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03

Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.

11. «В музиці має значення все» [Інтерв'ю із З. Алмаші]. URL: <https://inkyiv.com.ua/2017/01/v-muzici-maie-znachennya-vse/> (дата звернення: 15.01.2019).

12. Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книги. Киев : Техника, 1967. 128 с.

13. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.08 Теория литературы, текстология / Тверской гос. ун-т. Тверь, 1998. 236 с.

14. Воинова М. В. К проблеме интерпритации современной музыки // Sator Tenet opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его школа (К 70-летию со дня рождения) : сб. ст. / ред.-сост. В. С. Ценова. Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. С. 283–289.

15. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 480 с.

16. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев : монография. Москва : Момент, 2012. 568 с.

17. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 138 с.

18. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 3–11.

19. Гетман Л. И. Художественный текст как объект лингвистического исследования. Материалы к специальному и факультативному курсам. Нежин : НГПИ им. Николая Гоголя, 1993. 104 с.

20. Грохотов С. В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». Москва : Классика-XXI, 2006. 240 с.
21. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
22. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации в современной музыке // *Laudamus*: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю. Н. Холопова; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.
23. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий // *Лингвистика и поэтика* / отв. ред. В. П. Григорьев. Москва : Наука, 1979. С. 207–215.
24. Друскин М. С. Франция // Друскин М. С. *Собрание сочинений* : в 7 т. Т. 1 : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVII веков. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. С. 260–313.
25. Жаркова В. Б. Авторское слово в творчестве М. Равеля // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 173–182.
26. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
27. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.
28. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 509 с.
29. Зинькевич Е. С. В ожидании себя, или «Куда зовёт взыскующий сущел»? // *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 15–22.
30. Зинькевич О. С. Заголовок // Зинькевич О. С., Чекан Ю. І. *Музична критика* : навч. посібник. Чернівці : Книга-XXI, 2007. С. 114–124.

31. Зинькевич Е. С. Игры на окраине тысячелетия (о постмодернистской ипостаси украинской музыки) // Культура. Наука. Творчество : сб. ст. / ред. Е. Н. Дулова. Минск : БГАМ, 2008. Вып. 2. С. 304–310.
32. Зинькевич Е. С. Метаморфозы современности: передел музыкального пространства // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 106–120.
33. Зинькевич Е. С. Метафоры современного постмодерна // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев : Задруга, 2007. С. 529–542.
34. Зинькевич Е. С. «Наступил иной эон» (Современные реалии украинской музыки) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Минск, 2012. № 21. С. 61–70.
35. Зинькевич Е. С. Ночи безумные, ночи бессонные... // Зинькевич Е. С. Память об исчезнувшем времени. Страницы музыкальной летописи. Киев : Нора-принт, 2005. С. 188–193.
36. Зинькевич Е. С. Путешествие в самих себя // Память об исчезнувшем времени. Страницы музыкальной летописи. Киев : Нора-принт, 2005. С. 225–228.
37. Зипа Е. С. Имя музыкального произведения: метаморфозы современности // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. Вип. 43. С. 76–86.
38. Зипа Е. С. Пространство имен в «Детском альбоме» П. И. Чайковского. // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. Вип. 39. С. 81–89.
39. Зіпа К. С. Ім'я музичного твору як елемент його образно-сміслового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської «...гербарій...музика спогадів...») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 23. Київ : Міленіум, 2013. С. 84–92.

40. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. 255 с.
41. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании : монография. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
42. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: в поисках утраченного : сб. науч. материалов. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2002. С. 132–140.
43. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (дата обращения: 17.10.2017).
44. Кандинский В. О духовном в искусстве // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 560 с.
45. Кандинский В. Размышления об абстрактном искусстве. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva91.html> (дата обращения: 17.10.2017).
46. Кириллина Л. В. «Метаморфозы менуэта» // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 133–136.
47. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии музыкального произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А Римского-Корсакова. Ленинград, 1985. 24 с.
48. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль на дворі? / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 19 : Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською / ред.-упоряд. І. Г. Тукова. Київ, 2017. С. 65–90.
49. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типологии // Проблемы структурной лингвистики. Москва : Наука, 1988. С. 167–182.

50. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования» : сб. мат-в конф. (30 сентября 2011 г.). Краснодар, 2011. С. 37–41.

51. Кондратюк Т. Поетика «Дитячого альбому»: П. Чайковський — Р. Шуман. До питання відтворення образу дитинства // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2006. Вип. 8. С. 90–94.

52. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.

53. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. 40 с. Защищена также: Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1988. 41 с.

54. Коханик И. Н. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір : зб. ст. Київ, 2003. С. 189–197.

55. Коханик И. Н. Стилиевые ландшафты Александра Щетинского // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. Київ, 2013. С. 88–99.

56. Крауклис Г. В. Методологические вопросы исследования программной музыки // Вопросы методологии советского музыкознания : сб. науч. трудов. Москва : МДОЛГК, 1981. С. 44–76.

57. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм : проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века / Георгий Крауклис / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва : Московская консерватория, 2007. 312 с.

58. Кржижановский С. Д. Доклад 1939 г. // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 205–216.
59. Кржижановский С. Д. Заглавие // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1 : А — П. Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 245.
60. Кржижановский С. Д. Пьеса и ее заглавие // Новое литературное обозрение. 2001 № 52. С. 215–217.
61. Кудинова Л. М. Название в музыке (к постановке проблемы) // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова : мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Москва, 2002. С. 99–110.
62. Кудинова Л. М. Тематический словарь названий музыкальных произведений. Калуга : Шевченко А. И. («Золотая пчела»), 2011. 168 с.
63. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. Т. 1 : По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
64. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
65. Лосев А. Ф. Философия имени. Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1990. 269 с.
66. Лосева О. В. Титульный лист как компонент художественного целого // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова : мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Москва, 2002. С. 119–129.
67. Лотман Ю. М. Символические пространства // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусств-СПб, 2000. 704 с.
68. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа : учеб. для филол. спец. вузов. Москва : ОСЬ-89, 1999. 192 с.
69. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи 1908–1917) / сост.

И. С. Воробьев. Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 256 с.

70. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.

71. Медушевский В. О содержании понятия «адекватное» восприятие // Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. 256 с.

72. Месропова М. Г., Кандинский-Рыбников А. А. О неопубликованной П. И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. Москва : Музыка, 1997. С. 138–150.

73. Мессиан О. Вечная музыка света / Речь на конференции в Нотр-Дам // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 233–235.

74. Мессиан О. Монологи // Композиторы о современной композиции. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.

75. Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 1995. Вып. 1. С. 118–150.

76. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова : мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Москва, 2002. С. 6–23.

77. Михайлов В. Эволюция жанра путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX вв. : дис. ... канд. филол. Наук / Волгоградский гос. пед ун-т. Волгоград, 1999. 224 с.

78. Михайлова Н. Альбом есть памятник души. // Наше Наследие. 2007. № № 83–84. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8306.php> (дата обращения: 17.10.2017).

79. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

80. Мужев В. С. О функциях заголовков // Учёные записки Московского государственного педагогического института иностранных языков имени Мориса Тореза. Москва, 1970. Вып. 55. С. 1–8.

81. Муренко В. И. Интерпретация подтекста рассказа по квантам заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе / Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ленинград, 1981. С. 56–64.

82. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наук. думка, 1966. 175 с.

83. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.

84. Ньюбина Л. М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования (На материале немецкой литературы воспоминаний XX века) : автореф. дис. ... докт. филол. наук, спец. 10.02.04 Германские языки / Санкт-Петербургский гос. ун-т им. А. С. Пушкина. Санкт-Петербург, 2000. 42 с.

85. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон : Н. А. Frager & Co ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 1992. 410 с.

86. Полібіна І. В. Вербальні описи як форма об'єктивації музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1996. 18 с.

87. Процюк Д. Б. Техника и культура игры на органе. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 172 с.

88. Рахманинов С. В. Литературное наследие : в 3 т. Т. 2 : Письма / сост.-ред. З. А. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1980. 583 с.

89. Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 79–92.

90. Рудь П. Творчість О. Щетинського (вступ до теми з курсу “Сучасна українська музика”) // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і

практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків : САМ, 2010. Вип. 29. С. 503–510.

91. Русанова Н. В. «Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса) // Журнал общества теории музыки. 2017. Вып. 1 (17). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_1%2817%29_1_Rusanova-posv.pdf (дата обращения: 31.08.2017).

92. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Гост. муз. издат., 1960. 56 с.

93. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века : монография. Санкт-Петербург : Галарт, 2001. 304 с.

94. Соколов А. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 14–22.

95. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 1994. 218 с.

96. Соколов О. В. Об эстетических принципах программной музыки // Советская музыка. 1985. № 10. С. 90–95.

97. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыка. Москва, 1965. 822 с.

98. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Рапопорт, общ. ред. А. Н. Сохор и Ю. Н. Холопов. Москва : Музыка, 1971. С. 292–310.

99. Сысоева А. Е. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкаль-

ное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1993. 22 с.

100. Тараканов М. О программности в музыке // Вопросы музыковедения : сб. ст. Вып. 1. Москва : Музыка, 1954. С. 74–109.

101. Тебекіна О. Ліст — Шуман — Шопен, присвята творів як феномен спілкування через музику // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 27. С. 118–122.

102. Тукова И. Г. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Вип. 28 : Семантические аспекты слова в музыке. Київ, 2003, С. 74–81.

103. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. Москва : Музыка, 1968. 66 с.

104. Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения // Вестник Национальной академии керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 178–183.

105. Флоренский П. А. Имена. Харьков : Фолио, 2003. 330 с.

106. Фоміна Н. П. Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 19 с.

107. Харченко Н. П. Заглавия, их функция и структура (на материале научного стиля современного русского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 Русский язык / Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина. Ленинград, 1968. 21 с.

108. Холопов Ю.Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 289 с.

109. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

110. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва : Прест, 2002. 32 с.
111. Холопова В. Н., Холополов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Сов. композитор. 1984. 319 с.
112. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. Москва : Музгиз, 1963. 146 с.
113. Царева Е. М. «Интермеццо» в романтической музыке. Шуман и Брамс // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова : мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Москва, 2002. С. 110–119.
114. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
115. Чайковский М. П. Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину) : в 3 т. Т. 1 : Жизнь Петра Ильича Чайковского (1840–1877). Москва : Алгоритм, 1997. 512 с.
116. Чайковский П. И. Письмо П. И. Юргенсону от 14/26 февраля 1878 г. // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7 : Письма. Москва : Музыка, 1962. С. 120–121.
117. Чайковский П. И. Письмо Л. В. Давыдову от 24 декабря 1878 г. // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка Т. 7 : Письма. Москва : Гос. муз. изд., 1962. С. 531.
118. Чернова В. А. Рисунки А. С. Пушкина в контексте альбомной графической культуры первой половины XIX века // Вестник Самарского государственного университета. Самара, 2000. № 3 (17). С. 81–93.
119. Чигарева Е. О том, что в музыке (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова) // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова : мат-лы науч. конф. Сб. 36. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 23–32.
120. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

121. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. Москва : Композитор, 2004. 431 с.
122. Щербинина Ю. Новые названия кніск // Звезда. 2015. № 6. С. 254–266.
123. Щетинський О. Поза стенограмою. Неформольні оповіді про харківських композиторів // Критика. 2019. № 5–6 (259–250), липень. С. 12–19.
124. Эко У. Заметки на полях «Имени розы: роман / пер. с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. 632 с.
125. Южак К. И. О структуре титульного листа в разных исторических традициях (Памяти И. Н. Барановой) / Текст художественный : грани интерпретации : сборник научных статей по материалам международной конференции / ред. кол. : Е. Г. Окунева (отв. ред.). Петрозаводск : Verso, 2013. С. 16–38.
126. Bernard A. Now all we need is a title: famous book titles and how they got that way. New York, 1995. 127 p.
127. Bock M. Some effects of titles on building and recalling text structures // Discourse Processes. Vol. 3, No. 4. P. 301–311.
128. Dietz G. Titel wissenschaftlicher Texte. Tübingen : Narr, 1995. X, 216 S.
129. Room A. Literally entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary works of the nineteenth and twentieth centuries. Jefferson, NC: Mc Farland, 1996. V, 249 p.
130. Rothe A. Der literarische Titel : Funktionen, Formen, Gesc-hichte. Frankfurt am Main : Klostermann, 1986. 479 S.
131. Title // Lazarus A., H. Wendell Smith. A Glossary of Literature and Composition. New York, 1973. P. 306–307.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Зипа Е. С. Заголовочный комплекс струнного трио Ю. Гомельской «Гербарий...музыка воспоминаний...» как функционально-стилевой индикатор // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 49. С. 133–144.
2. Зипа Е. С. Имя музыкального произведения: метаморфозы современности // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. Вип. 43. С. 76–86.
3. Зипа Е. С. Пространство имён в «Детском альбоме» П. И. Чайковского. // Київське музикознавство. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. Вип. 39. С. 81–89.
4. Зіпа К. С. Ім'я музичного твору як елемент його образно-сміслового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської «...гербарій...музыка спогадів...») // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 23. Київ : Міленіум, 2013. С. 84–92.
5. Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 178–183.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

- XII Міжнародних науково-практичних студентських конференціях «Молоді музикознавці України» (2–5 лютого 2011 р., Київ.).
- XIII Міжнародних науково-практичних студентських конференціях «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2012 р., Київ.).
- XV Міжнародних науково-практичних студентських конференціях «Молоді музикознавці України» (8–10 січня 2014 р., Київ.).

ДОДАТОК Б

КЛАСИФІКАЦІЯ НАЗВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТВОРІВ

Абстрактно-номінативні:

1. «Моє відчуття Всесвіту» (В. Гончаренко).
2. «Світло» (Л. Сидоренко).
3. «Тіні спогадів» (А. Леонова).

Предметно-номінативні:

1. «Вікна» (М. Денисенко).
2. «Кімнатна рослина» (О. Грінберг).
3. «Беруші» (Р. Суржа).
4. «Магніт» Симфонія № 3 (Ю. Гомельська).
5. «Криптограма» (Л. Сидоренко).
6. «Злиденність» (В. Польова).
7. «Дихання лева» (О. Безбородько).

Рекламна функція:

1. «SEXtet with music» (В. Рунчак).
2. «Symphobia» (Ю. Гомельська).
3. «Фалосипед» (С. Зажитько).
4. «Спам» (С. Вілка).
5. «Лоботомія для чайників. Видання 3-є, скорочене» (Д. Данов).

Назви за ім'ям музичних жанрів:

1. «Соната очікування» (Ю. Ланюк).
2. «Симург-квінтет» (В. Польова).
3. «Фарс-концерт» (О. Костін).
4. «Супрун-рапсодія» (З. Алмаші).
5. Концерт-драма № 2 (К. Цепколенко).

Назви-протагоністо:

1. «Венера у хутрі за однойменним романом Л. Захера-Мазоха» (Б. Фроляк).
2. «Чингисхан» (Л. Самодаєва).
3. «Геронея» (А. Загайкевич).

Назва-ситуація

1. «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» (К. Цепколенко).
2. «Після нічії» (К. Цепколенко).

Назви-метафори:

1. «Ліфт бажань» (К. Цепколенко).
2. «Обличчя дощу» (Л. Самодаєва).
3. «Про що проспівав вітер» (О. Леонова).

Назви-ребуси:

1. «Furioso-pastorale/religioso=amorouso» (З. Алмаші).
2. «Пірнати глибоко у ритм-ризик-бунт» (Ю. Гомельська).
3. «MPCW» (С. Крутиков).
4. «Lambor-Джіні» (Ю. Гомельська).
5. «RoI-Eh» (Ю. Гомельська).

Категорії часу та простору:

1. «Профіль часу» (С. Азарова).
2. «Бесіда із часом» — антисоната для двох фортепіано з циклу «Чотири музиканти у трьох п'єсах» (В. Рунчак).
3. «Час Х..., або «Прощальна» несимфонія» для п'яти виконавців (В. Рунчак).
4. «Варіації відкритого простору» (З. Алмаші).

Наукові поняття і терміни:

1. «Гравітація» (А. Гаврилець).

2. «Поза гравітацією» (Ю. Гомельська).
3. «Коллапс» (С. Луньов).
4. «Синопис симетрій» (Ю. Гомельська).
5. «Галактика мрії» (П. Колпаков).
6. «Technema II» (Г. Ляшенко).
7. «Астероїди» музична об'єктивація для білих і трохи чорних клавіш (В. Вишинський).
8. «Silicon Interferences» (Л. Юріна).
9. «Дефрагментація свідомості». Присвята Володимиру Грабовському та Леоніду Грабовському (С. Крутиков).
10. «Ре(де)квантизація» (С. Вілка).

Цифри та числа:

1. «Числа» (В. Польова)
2. «Null» (*Нуль*) (В. Польова).
3. «20 лютого (20.02.02)» (М. Ковалінас).
4. «3/4» (Ю. Шевченко).
5. «Двієчно-трійчно» камерна симфонія № 1 (пам'яті Бориса Лятошинського) (В. Рунчак).
6. «Сім миттєвих кадрів» (О. Щетинський).

Геометричні фігури:

1. «Той, що виходить з кола» (К. Цепколенко).
2. «Паралелі» (А. Гаврилець).
3. «Коло» (В. Польова).
4. «Блукання у просторі трикутника» (К. Цепколенко).

Різні види мистецтва:

Музика:

1. «Музика № 10» для тринадцяти виконавців (С. Ярунський).

2. «Сліпа музика» (А. Загайкевич).
3. «Осіння музика» (А. Гаврилець).
4. «Нічна та Денна музика» (Св. Луньов).
5. «Музичка для маршрутки “Пекін — Київ (конса)”» (В. Рунчак).
6. «...гербарій...музика спогадів» для скрипки, альту та віолончелі (Ю. Гомельська).

Хореографія:

1. «Танцюється» (С. Зажитько).
2. «Танці єдинорогів» (Св. Луньов).
3. «Фуєте» (С. Пілютиков).
4. «Рок-н-рол Бродячого Пса» (С. Пілютиков).

Живопис:

1. «Обриси та кольори» («Відтінки зеленого», «Сріблясто-сірі хвилі») (О. Щетинський).
2. «Крізь кристали готичної мозаїки» для флейти/альтовою флейти, віолончелі та фортепіано (Ю. Гомельська).

Звук та його відсутність:

1. «За тінню звуку» (Ю. Гомельська).
2. «Мистецтво німих звуків» — щось на зразок квартету для квартету кларнетистів (В. Рунчак).
3. «Звукова ілюзія» (Л. Юріна).

Релігійна тематика:

1. «На крилах янголів» (І. Тараненко).
2. «Антем І» (В. Польова).

Латинські та інші іншомовні назви:

1. «A prima vista» («З першого погляду...») (І. Тараненко).
2. «Phalange» (С. Пілютиков).

3. «Spleen» (А. Корсун).
4. «Faces» (О. Сєрова).
5. «Sempre fidelis» Камерна симфонія № 4 (В. Рунчак).

Назви-оповіді:

1. «Подорож пінгвіна, з поступовою появою полярного сьйва» (З. Алмаші).
2. «Слово про крила і пута» (С. Пілютиков).

Солярна тематика:

1. «Лик зверненого до сонця» (М. Коломієць).
2. «По ту сторону сонця» симфонія для струнних (Д. Щириця).
3. «Ra-Aeternae» Симфонія №4 (Ю. Гомельська).

Мовленнєві вирази:

1. «Ще...» (С. Зажитько).
2. «...a propros» (О. Войтенко).

Осколкові структури:

1. «Его...» — «Блукати, помилятись...» з «Reflexus» (М. Денисенко).
2. «Пошепки...Вслухаючись...» щось на кшталт тріо для скрипки, альту та фортепіано (В. Рунчак).
3. «Je suis...» (О. Сєрова).

Ігрові форми (каламбури, «варіації» на тему літературних творів із заміною слів):

1. «Про що промовчав Заратустра...» (І. Небесний).
2. «Удар — ні, ще удар — ні, ударні...» (В. Рунчак).
3. «ДіаДема» для флейти та фортепіано (Ю. Гомельська).
4. «Ноктюрнморт» (Св. Луньов).
5. «Рай для справжніх сурикатів»; «Справжній сурикат для істинного раю» (О. Сєрова).

6. «Додескаден» (В. Вишинський).

Назви, що інтригують:

1. «І тромб повільно...» (С. Азарова).
2. «Попелище наляканих веселок» (М. Коломієць).
3. «Вступ до неіснуючої пісні» (З. Алмаші).
4. « ? » у дванадцяти фрагментах. Присвята Антону Веберну та Катерині Небойчук (С. Зажитько).

ДОДАТОК В

«ЯК Я ДАЮ НАЗВИ» (ІНТЕРВ'Ю З КОМПОЗИТОРАМИ)

Інтерв'ю із Золтаном Алмаші

Назва для мене — це елемент творчості й частина музики, саме тому назва для мене неоднозначна, як і неоднозначна сама музика. Зрозуміло, що музика для мене первинна, але в моїй творчості наявні два типи мислення. Буває, музика сама підказує назву. Наприклад, я зараз працюю над Концертом для контрабаса і назвав його «Сі мінор» — своєрідна данина постмодернізму. «Сі мінор» — це поняття має глибокий сенс. Багато натяків. Це одна з основних тональностей контрабаса, що відсилає до знаменитих концертів *сі мінор*, наприклад, Джованні Боттезіні, і я використовую один фрагмент із його концерту.

Назва не є всеохоплюючою. Вона може бути лише імпульсом до створення того чи іншого музичного матеріалу, певної образної сфери та структури твору. Музика формується за своїми законами. Але буває так, що назва — це деталь, якій підпорядкована вся музична структура, наприклад, як у творі «Вмите молоком повітря», що написаний для ансамблю «Рикошет». Яюсь у мене в думках виникла така метафора, і мені навіть захотілося написати вірш. Вона виникла від враженням, що прокинувся я вранці на дачі, а тут така благодать — туман, характерний запах корів, парного молока. Повітря свіже і солодке. Ця метафора народилась ще в юності. Я багато років з нею носився, а потім раптом виник музичний твір.

Ідеальний варіант — це коли твір виникає з назви. Але з іншого боку, з музикою не все так просто. Дуже часто первинним є музичний матеріал. Я не можу сказати, що краще, або що гірше. Я не думаю про те, щоб слухачеві була зрозуміла моя назва твору. Назва іноді може викликати і зайву фантазію слухача. До назви не варто надто серйозно ставитися. Особисто мені назви

заважають, у якийсь момент я перестав звертати на них увагу у творах інших композиторів, дуже часто ловлю себе на думці, що не пам'ятаю назви, навіть коли читаю книжку. Мені так комфортніше.

Буває так, що мені замовляють твори, і назва вже відома. У мене є такий твір, як «Mirasteilas» («Той, хто дивиться на зірки» — переклад із ретороманської мови)³¹. Мені його замовив швейцарський диригент, громадський діяч, у нього є своє нотне видавництво. Він видавав твори українських композиторів — Є. Ланюка, В. Польової, Б. Фроляк та серед них і мої. Він відразу запропонував назву. Мені вона дуже сподобалась, і саме тоді виник музичний матеріал. Відразу була зрозуміла структура твору.

У моїх творах жанрові назви і програмні уточнення існують в однаковій мірі.

Для мене не принципово, якою мовою буде назва! На мій погляд, сенс єдиний для всіх мов. Саме музика та вимова вкладають свій зміст. Для мене рідна мова, якою я розмовляю та думаю, — це українська, тому у мене більшість назв українською мовою. Але є й іноземні, як у випадку з «Mirasteilas». Мова — це теж музика. Російська, українська, ретороманська — ці мови мають свою музику, своє звучання, і це теж надихає. Я володію українською, російською, трохи польською, угорською (мій батько угорець).

До речі, у мене немає творів угорською мовою! Потрібно це буде виправити! (*Сміється*)

Є у мене п'єса і румунською мовою «Cantece de flori» («Пісні цвітіння») для скрипки та віолончелі. Був імпульс до написання і був особливий сенс, про який я не буду розповідати. Скажу тільки — імпульс надійшов з румунської сторони.

³¹ Ретороманська мова (ретороманська, романшська; самоназва *rumantsch dal Grischun*, сурсильванський діалект: *romontsch*, сутсільванський: *rumàntsch*, путерський: *rumauntsch*) — мова рето-романської підгрупи романських мов, одна з національних мов Швейцарії, але на відміну від інших трьох національних мов, що є федеральними офіційними мовами, романська є офіційною тільки для спілкування з її мовцями. Нею володіють всього близько 60 тисяч осіб.

Мені здається, що є тепер якась мода на особливі, ексклюзивні і привабливі назви. Це все робиться з рекламною метою. Програмна назва може бути таким собі «фантиком», красивою упаковкою, і глибокої прив'язки до сенсу музики не має. Моє ставлення до всього цього іронічне. Якщо назва дотепна і вона працює, то тоді я ставлюся до неї з повагою, а якщо це явні понти, то, звичайно, іронічно. До всього, що працює дотепно і вдало, у мене позитивне ставлення. Щоб створити рекламу через назву, потрібно мати величезний талант. Але це все дуже індивідуально.

У мене в деяких творах також є назви, що приваблюють або інтригують, наприклад, «Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного сьйва». Але цю назву я обрав не з метою зробити рекламу твору, це виникло дуже спонтанно.

Є у мене ще один твір з привабливою назвою «ван-гог» — на перший погляд, вона пов'язана з ім'ям художника, але це складна гра асоціацій. Вона йде від Ю. Андруховича, через вірш Ліни Костенко «Ван Гог». У мене слово «ван-гог» з маленької літери і через дефіс — це просто така собі забавка, яка підкреслює, що реального ставлення до художника цей твір не має. Твір не однозначний — у моїй творчості таких не багато. Імпульс був такий: я читав есе Ю. Андруховича, у якому йшлося про його депресію: він прокидається вранці і раптом згадує вірш Ліни Костенко «Добрий ранок, моя самотності», і ці рядки повертають його до життя, а ці рядки з вірша «Ван Гог».

Твір «ван-гог» був написаний для складу кухонного начиння для ансамблю «Нострітемпоріс», де закладена певна ідея — музика для немюзичних інструментів. Я вирішив написати для кухонного посуду — чавунна пательня дуже цікаво «звучала». У зв'язку з цим самим «звучанням» я згадав Ю. Андруховича. Це стало імпульсом, і звідси назва «ван-гог».

У музиці романтиків програмність мала велике значення. Композитори ставилися до цього явища серйозно. На мій погляд, це символ епохи. Але ми ще не зжили епоху романтизму, вона й досі триває, певною мірою. У сучас-

ній музиці співіснують кілька епох. І, безумовно, те, що було актуальним в епоху романтизму, у певному сенсі, є актуальним і зараз.

«**Mirasteilas**» — цей твір написаний на замовлення для фестивалю, тематика якого була пов'язана із зірками. Ця назва відразу викликала у мене ряд музичних асоціацій, а також структуру, тематизм і форму твору.

«**Бачата L**» — це зашифрована назва, у мене і таке є. L — це зашифрована людина, а Бачата — це латиноамериканський танець (у музиці є його елементи). Але під нього не потанцюєш. Назва саме пов'язана із цією людиною. Бувають у мене й усякі анаграми.

«**Дослідження**» — твір, який виник із певної структурної ідеї. Вона полягає в тому, що в початковому тематичному матеріалі закладений весь потенціал цього твору. Я використовую різні музичні прийоми — тремоло, пічкато та інші. А надалі в кожній із варіацій «досліджується» одна зі складових заданої теми. Тому я назвав цей твір «Дослідження». Але назва обманює — музика, сама по собі, звичайна.

«**Пори року**» — це один із найвідоміших моїх творів. Його замовила Богдана Півненко для «Камерати». Кожна частина має свою назву. Перша частина — «Січень. Святкова пісня». У другій частині — «Вальс до Дня Святого Валентина» закручена назва: слова «Вальс» і «Валентин» мають один корінь, і в цьому є натяком на Валентина Сильвестрова. У тексті я відмітив, що якщо серед виконавців є Валентин або Валентина, то соло має виконувати саме цей музикант, а не концертмейстер (як зазначено у виконавському складі). Далі йде третя частина — триптих «Весна», яка поділяється на три розділи:

- 1) «Відлига»;
- 2) «Проростання»;
- 3) «Течуть води, цвітуть сади».

За триптихом звучить четверта частина «Червень. Ностальгічній діалог». П'ята частина «Дуже Швидко» (Molto Allegro) — це символічна назва, яка є натяком на те, що літо дуже швидко минає. Вона містить у собі два розділи, що пов'язані з двома літніми місяцями, липнем та серпнем. Потім «Осінь» — без поділу на місяці. Остання частина — це «Перший сніг» (грудень) з епіграфом «Цілувала землю вічність» з вірша Богдана-Ігоря Антонича «Перший сніг».

«Пастораль» — присвячується екологічно чистим місцях планети. Ідея цього твору прийшла до мене, коли я був серед природи, досить таки дикої, первозданної.

Твір **«Подорож пінгвіна, з поступовою появою на задньому плані полярного саява»** також має свою історію. Спочатку це був п'яний пінгвін. Я написав п'єсу для альту та струнних під назвою «Genesis», перша назва якого була «ВіолоВиявлення», але я від нього пізніше відмовився. Раптом мене осінило, що тематичний матеріал у кульмінації нагадує колядку «Бог прідвічній народився», і я подумав, що це є підказкою, звідси й назва «Генезис» — народження. П'єса різдвяна, трохи гоголівська, має тричастинну структуру. Спочатку — благодать, діатоніка. У середньому розділі («Пінгвін») з'являються хроматизми, ритмічні акценти, що ніби «кульгають» (наче чортик виліз). Це гоголівська тематика — зло, яке виступає у гротескному вигляді. Потім йде колядка. Ось такою була ідея «Генезису». Але потім я почав програвати на фортепіано середній розділ і подумав: «чому б це не зробити самостійною фортепіанною п'єсою на основі тематизму середнього розділу?!». І коли цей твір став самостійним, народилася назва, пов'язана з Пінгвіном. Я люблю кумедні назви. Цей той варіант, коли назва народилася після появи музики.

Інтерв'ю з Юлією Гомельською

Название для меня имеет ключевое значение и смысл. Название очень важно — это самый первый импульс, и оно играет одну из основных ролей. Это 75% моего творчества. Безусловно, остаётся 25% произведений, которые носят жанровые названия, такие как концерт, симфония. Именно с названия у меня начинается создание музыкального сочинения, и как любой творческий человек, я всегда стремлюсь давать своим произведениям оригинальные названия. Это одна из важных составляющих моего креативного процесса — поиск яркого, интересного, выразительного, запоминающегося и задерживающегося в памяти слушателей названия.

Вначале возникает идея, а затем идет её обдумывание. **Название** является первым креативным импульсом, который непосредственно даёт толчок к последующему процессу сочинения самой музыки. Название имеет для меня мистическое значение.

Иногда в процессе создания музыки я ухожу от первоначального замысла названия. Бывает даже так, что я выписываю несколько вариантов названий (3-4 слова), составляю из них возможные комбинации и записываю их. На протяжении сочинения музыки я отсекаю неподходящие варианты, сохраняя исходный смысл, и в конечном итоге оставляю основной вариант названия. Мне кажется, что «как корабль назовёшь, так он и поплывёт». **Название идентифицирует мою личность**, и я стараюсь выделить его из «толпы» названий. Оно должно привлечь внимание слушателя, заинтриговать его, и тогда название выполняет, в хорошем смысле, рекламную функцию. Слушатель обращает внимание на заинтересовавшее его название и уже при прослушивании самого произведения он вникает, вслушивается в музыку. Название — это «*путеводитель*», отправная точка для понимания и восприятия моего сочинения. Для меня название и содержание произведения всегда связаны между собой.

Но, как я уже сказала, любое название — это творческий процесс, здесь всё не однозначно и не так прямолинейно, как может показаться. Поэтому, в заглавии к «ДиаДема» я ощущаю «тень» таких слов как «дио» и «део» («святой» и «дьявол»). А также это словосочетание содержит в себе сложный смысл, обусловленный разными значениями его составляющих: Диа — два (дуэт), Дема — демонстрация, вместе — демонстрация двух. Но есть и ещё одно значение: Диадема — головной убор, а произведение писалось для двух красивых женщин-исполнителей. Так что, как видите, трактовать произведение можно по-разному. Позже это название уже стало общим в произведениях для двух исполнителей: «ДиаДема» для скрипки и виолончели, для флейты и фортепиано, для бандуры и баяна.

Если произведение пишется на заказ, я уже знаю инструментовку, состав исполнителей и уже вижу эту «группу». Именно в этот ключевой момент возникает название, и уже от него исходит всё дальнейшее. Как сказал С. Прокофьев, «скелет обрастает мясом». Но главной остаётся идея названия, и мне кажется, что если я изменю название — всё разрушится, распадётся на части.

Я предпочитаю в своих произведениях добавлять к жанровым названиям программные уточнения. Например, у меня есть **квартет «Со дна души»**, и всегда прошу, чтоб это название обязательно объявляли, так как к нему существует написанная мною программа. Для меня очень важно, чтобы мои названия правильно переводили, и я всегда из-за этого переживаю. Если я даю название, то уточняю — Первая симфония «Simfobia», Вторая симфония — «Украина forever» (2009). Во время написания Второй симфонии меня беспокоила судьба нашей страны, процессы, происходящие в ней (она была создана под впечатлением событий периода пяти лет с 2004 по 2009 годы). В ней используется и украинский фольклор... В этом произведении отражены мои переживания за родину, ведь мы отражаем то, что происходит вокруг

нас. Я об этом специально не задумывалась, просто мои переживания отразились и в названии, и в музыке — это был единовременный процесс.

Есть у меня Концерт для фортепиано с оркестром (я написала его для своей дочери, она пианистка и была его первой исполнительницей). Для меня были важны виртуозные моменты, соревнование оркестра и фортепиано, поэтому нет никаких уточняющих программных комментариев.

Давая названия своим произведениям, я предпочитаю английский язык, так как он интернациональный. Но, с другой стороны, он немного «беднее», считается, что русский язык «богаче». Но в английском языке возможен выбор вариантов, так как одно и то же слово обозначает гораздо больше понятий. Одно слово может сочетать в себе несколько значений (как например *trace* — след, шрам, путь), и это для меня очень важно. А вот в русском языке я такого не могу найти, и так бывает довольно часто. Часто слово в названии имеет у меня двойное или тройное значение.

Для меня очень важную роль также имеет перевод. Если я создаю название на иностранном языке, то всегда даю украинский и русский переводы. Например, название «Dive deep in a rhythm-risk-riot» у меня звучит в русском переводе, как «**Погружаться** глубоко в ритм-риск-бунт». Эти оттенки очень важны, так как теряется смысл. А вот латынь для меня — это язык мудрости. Но хоровой, культовой музыки, которая предполагает использование латыни, у меня нет, я её не пишу, не знаю почему.

Сейчас многие говорят, что появилась мода на броские, эксклюзивные названия. Мне кажется, что «мода» — это не очень хорошее определение. Здесь, скорее, эпатаж, стиль, желание выделиться. Как павлин распускает свой хвост, так же и композитор выставляет на витрину, на публику название, тем самым «рекламируя» его, чтоб привлечь внимание к своему творчеству. Я так тоже поступаю. Но в своём творчестве стараюсь, чтоб содержание было насыщенным, интересным. Я верю в то, что музыка должна оставаться музыкой. Если она теряет своё, музыкальное предназначение, то всё разру-

шается, она уже не воспринимается. Для создания музыки (если есть талант), в первую очередь, очень важен интуитивный источник. По сути, творчество на 50% состоит из логики и на 50% — из интуиции. В процессе обучения академическое мышление, проходя академическую школу, подчиняется интуиции. Мы уже не задумываемся над этим процессом.

На мой взгляд, музыку с ярким, оригинальным, модным названием, которое акцентирует важные моменты в её содержании, **можно считать программной**. Программное название — это такое название, которое рождает определённые креативные ассоциации у слушателя и заставляет его задумываться над смыслом музыки. Но это уже другая, современная программа, и она, безусловно, отличается от программы, которую закладывали композиторы эпохи романтизма в свои произведения.

«SimPhoBia». Первое и главное в этом названии — это привлечь внимание и заинтриговать слушателя. Тут нет ярко выраженной программы. Но уже потом я увидела, что это ещё и «phobia». На тот момент этому нашлось объяснение. Я долго не писала симфонических произведений (1997–2004), но много писала камерных произведений. Поэтому у меня была некая боязнь симфонического пространства большого масштаба.

«Погружаться в ритм-риск-бунт» — в этом сочинении была воплощена идея, связанная с урбанистической тематикой. Её мне подали музыканты, для которых я писала это произведение на конкурс. При слове «город» у меня возникает эмоционально-зрительное ощущение. Я представила, что город для меня — это РИТМ, и передо мной возникали некие образы, картинки — поезда, машины, самолеты, всё, что связано с РИСКОМ, БУНТОМ. Это бунт человеческой души, он вызван этой самой причиной: человек попадает в бешеный городской ритм, рискует жизнью. Соответственно, слушатель тоже погружается в это состояние. Таким образом, исходным с самого начала было само название.

«Синописис симметрий». Это сочинение можно было также назвать «симметрией» — симметрия по разным параметрам музыки, арочный принцип в форме, то есть линейность и симметричность по разным параметрам музыкального материала. Это название возникло значительно позже, чем сам замысел сочинения. Оно относится к тем 20% названий, появлению которых предшествовало создание музыкального материала, уже вылившегося в определённую форму. Именно благодаря структурированности музыкального материала я поняла, что в нём существует ярко выраженная симметричность. Синописис — это визуальное пространство симметрии. Сейчас мне это название не нравится, но оно неотделимо от периода своего создания.

«Лише натяк» — тут была конкретная заявка от Стефана Вермеерша, кларнетиста-солиста. Я долго не думала и решила, что это должна быть маленькая пьеса. Поэтому я решила создать цикл миниатюр для инструментов-соло, как в «ДиаДемах». Пока пьес только две, и к ним относится это название как общее для миниатюр в минорных тональностях.

«За тенью звука» — это сочинение было написано для дуэта «Каданс». Название закладывалось с самого начала, оно отражено в начале самой партитуры — скрипка тянет звук, а баян, сопровождая, изображает «тень звука» (буквальное объяснение). Звук — это же не материальная субстанция, мы представляем его материальным, имеющим тень в другом пространстве.

«гербарий ... музыка воспоминаний ...» — воспоминание воспринимается мною уже как три точки, а гербарий — это как бы визуальная картинка. Открывая альбом или книгу, мы находим гербарий, то есть листая альбом, мы листаем свою память, листаем события своей жизни. Переворачиваются страницы памяти. Возникают воспоминания. Выстраивается целый сюжет. Всё это отражается в музыке.

«Dabuba-Pa» — произведение было создано специально для выдающегося скрипача Питера Шепарда Скаверда. Это виртуозное произведение,

включающее его речь, громкий шепот, как некий рефрен (в определённых моментах он произносил «да-бу-ба па»). Эти слоги вызывают ассоциации с джазовой манерой исполнения. Я придумала эту формулу, из которой и выросло данное название. Это сольное сочинение, и после его прослушивания всё становится ясно. В кульминационных зонах вместе с игрой произносятся эта же формула как некий символ.

«Бунт» — это сочинение было создано для фестиваля Британских академий, где получило первую премию. Оно написано для бенда духовых инструментов. Они не только играют, но и воспроизводят шепот, говор, крик некой формулы. Бунт внутри самого оркестра лежит в основе драматургии этого произведения.

«Западня для двоих» — это сочинение для двух саксофонов было написано для «Мировых дней» в Люксембурге. Здесь идея повлияла и на форму произведения. Название англоязычное — «Trap for two», и музыканты повторяют эти слова как формулу. Когда заканчиваются музыкальные звуки, начинают звучать немзыкальные.

«Крылья восточного ветра». Написание этого произведения также имеет свою историю. У меня в классе учился студент из Ирана, и я увлеклась персидской музыкой, её звуковым пространством. Возникла идея воплотить образ восточного ветра (точнее, моё представление о нём) — в одном пространстве, где этих крыльев может быть много.

Інтерв'ю із Сергієм Зажитьком

Сама назва для мене — це частина твору. Це органічна складова, яка має певним чином спрямувати свідомість на сприйняття твору. Назва інколи примушує подивитись на твір не так, як ти цього хочеш: не даючи конкретної установки, вона спонукає відкривати інший смисл, ніби «запрошуючи» подивитись на твір не стандартно, парадоксальним чином. Назва відводить від

уторованого настрою, сприйняття. Вона запрошує побачити парадоксальність в усьому. Настроювати слухача можна двояко. У мене є такі назви, що навіть мені не зрозуміло, як вони поєднуються із цим твором. Можна сказати, що вони навіть не мають прямого стосунку до твору. Назви, крім усього іншого, мають зацікавити слухача, спрямувати його свідомість на деяку гру у парадокси. Наприклад, «Збігнев Батюк» (для туби, актора і балерини) — назва, фактично, не має стосунку до твору, хіба що вказує на дійову особу у вигляді актора.

Найменування твору виникає зазвичай у процесі створення музики. Наприклад, «Чорні лебеді Серафима Тигіпка» — шизоїдна назва, твір для чотирьох вокалістів, волинки, трембіти, ударних, двох акторів і двох актрис. Ось такий «вінегрет». У мене не було для нього назви. Але якимось чином прокинувся із такою фразою, яка виникла у свідомості, — «Чорні лебеді Серафима Тигіпка». Я подумав, що це не випадково. Це як знак згори, що вказує на те, що твір має бути названий саме так.

Інколи виникає бажання дати своїм назвам волаючу назву. Я вважаю, що назва має бути меткою, це добре. Це, так би мовити, реклама твору, у якого повинна бути ефектна коробка. Наприклад, «Фалосипед» — це той випадок, коли назва абсолютно органічно відповідає твору. Там є давня архаїчна символіка — символ «фалоса» й символіка кола (фалос уособлює чоловіка, а коло — жінку). Це все фігурально наявне на сцені — коло і фалічний символ всередині.

Мені подобається спиратися на якийсь жанр, але з незвичною для нього подачею, або ж поєднувати, змішувати різні жанри. Наприклад, у творі «Нестор Батюк» багато чого намішано, це, так би мовити, гра жанрами. Або ж психоделічна серенада під назвою «Ах, ты степь широкая». Це, з одного боку, серенада, тому що там є певне звернення, хоч воно не персоніфіковане — «Ах, ты степь широкая» (твір побудований на цьому тексті у різному перевтіленні). Але до жанру традиційної серенади це не має жодного стосунку.

Я розглядаю жанр як відправну точку до чогось, що стоїть за рамками жанру. Інколи в моїх творах надано чітке визначення жанрів відповідно до їх назв, цей момент є вельми істотний. Загалом-то, у принципі, я досить «жанровий» композитор. Багато з моїх творів чітко окреслені певним жанром. Пісня, соната, серенада. Їх дуже багато, наприклад, «Пісня о главном». Інколи дуже важливо підкреслити жанр, позначивши його в назві.

Мова заголовка багато в чому залежить від задуму твору. Я не віддаю переваги тій чи іншій мові. Якщо задум зажадає, щоб я назвав твір англійською, то ніяких проблем тут не виникає. Є просто такі назви, які зрозумілі тільки на певній мові. У мене є кілька назв латинською мовою (це у мене було в минулому), але здебільшого — російські і українські. Для мене немає принципової різниці між цими мовами. Усе залежить від того, кому або куди надаєш твір. Але буває і так, що можна назвати тільки певною мовою, наприклад, «Ах, ты степь широкая» — тут іншою мовою і не назвеш. Цей твір апелює до конкретної російської пісні. Так само «Пісня о главном» — це своєрідний радянський архетип. Але якщо явного відсилання немає, тоді я називаю українською мовою. Проте взагалі у мене немає принципових рамок у цьому питанні, я ніколи не надавав цьому особливого значення.

Я вважаю, що зараз є певна мода на ексклюзивні назви. Це називається, хоч і непристойно називати це слово, постмодернізмом. Назване поняття вже просто дуже «затерто». Якщо взяти сучасну музику, то ми бачимо, що творів із жанровими визначеннями стає все менше, вони ніби за рамками «жанру». Очевидно, ця тенденція притаманна сучасному мистецтву, можливо, так проявляється сучасне мислення. Назви стали настільки оригінальними і досконалими, що вже зайве слухати музику. Ти вже насолоджуєшся і отримуєш кайф від самої назви. Сама назва живе своїм окремим життям. Вона самодостатня і вже саме по собі представляє якийсь бренд. Ось так часто буває. Але іноді у процесі присвоєння назви твору є момент якоїсь необов'язковості. Якщо назвати однією, або другою, третьою назвою, нічого не зміниться. Немає при-

в'язки до музики. Ці назви можуть бути абсолютно рівноцінними. Але далеко не завжди так буває. Зазвичай, назва наштовхує на розуміння. А буває — назва заради назви. Це природний процес, у мене теж таке трапляється. Іноді сподобається словосполучення, і ти вже не можеш знехтувати тим, щоб його не використовувати. Назва — це окрема частина творчості. Це дуже таємничий, дивний процес.

На мій погляд, програмності як такої (як, наприклад, у Г. Берліоза або у Р. Штрауса) я не пам'ятаю в сучасній музиці. Найчастіше це певна філософська концепція чи радше тяга до абстрактної програми, якщо можна так сказати. Наприклад, М. Кагель пише програмну музику, але в його творах програма є абстрактною, філософською чи квазіфілософською концепцією. Мені здається, що музика стала зближуватися з якимись природознавчими процесами, і тому програмність вже може бути не тільки філософська, а й наукова. Тобто музика як відображення механічних процесів, пов'язаних з якимись науковими відкриттями. Наукові концепції вливаються в музику. Так, музика Х. Лахенманна — це якісь рухи мікрочастинок, мікропроцеси, які відбуваються всередині матерії. Це навіть не пов'язано з якимись емоційними відчуттями людини, а є відображенням суто матеріальних процесів. Такий один із часто використовуваних підходів до програмної музики у ХХ столітті. Але це ті матеріальні, фізичні процеси, які не залежать суто від людини та її внутрішнього світовідчуття.

«Ще!...».

Мені подобається мислити циклами. Так, щоб це був єдиний цикл, але п'єси були самостійними, і їх можна було б виконувати окремо від циклу. У мене також є цикли, які я поступово поповнюю — «Пісні народів», Сім'я Батюків». Мені подобається мислити циклами. Відмінність у циклі «Ще!...» пов'язана тільки з музичним наповненням і складом.

«Б. Р.» (сцени для гобоя соло).

Це твір — гра смислами. Я писав його для Богдана Галасюка (гобоїста з ансамблю «Камерата»). Він чудово його виконував. Це досить складний твір, там виконавець грає на трьох тростях. Але в мене це ще викликає асоціацію з Борисом Гребенщиковим (його іноді так називають). Тут така двоїста ситуація. Це та ситуація, коли назвою передбачено різні прочитання.

«Доторкання» для фортепіано.

Тут ніякої особливої програмної концепції немає. Цей твір я писав для Євгена Громова. Він використовував дуже витончене туше і дуже тихо, зовсім по-сильвестровськи, витягував звуки. Не кожен піаніст так зможе. У цьому творі перші дві частини побудовані на дуже тихій звучності, а загалом — це різні градації дотику до інструмента (починаючи від *pppp*). Я використовував різні виконавські засоби і прийоми — стук, гру на струнах, загалом, різні види «доторкань».

«Граючий м'яч» для тромбона, фортепіано і контрабаса.

Це, знову таки, твір поза всякими концепціями. У мене виникли чіткі асоціації з футболом, баскетболом, тенісом, не знаю конкретно з чим, але з м'ячем. Крім того, заголовок «Play boll» — мене запитують, чому ти назвав «Play boy»? Ну який же «Play boy»! Але це теж своєрідна гра, і я подумав, що це хороша, вдала ідея. У цій п'єсі повністю превалує ритм, не стільки інтонація, скільки ритм. Вона складається з кількох епізодів у заданому ритмі, і в ній є асоціація з грою в м'ячик. Написана п'єса в стилістиці *free jazz*, скоріше навіть на межі авангарду і *free jazz*'у.

«Ось так!» для фортепіано.

Цю п'єсу, крім мене, ніхто не виконає! Я її писав під себе і без розрахунку, що її хтось інший зможе виконати, і відповідно, це позначилося на її партитурі — вона дуже умовна, і значною мірою все ґрунтується на імпровізації. Для імпровізації чітко фіксована партитура не потрібна. Я використовую в цьому творі всілякі прийоми гри на роялі, під роялем, у різних місцях

інструмента (як ударну групу), і все це пронизано стихією ритму. Я знайшов нові види засоби видобування різних звуків. Виконання вимагало антипіаністичних навичок. Фактура твору багато в чому токатна, виключно віртуозна. Потрібно дерти струни туди й сюди, бувало, я пальці до крові роздирав, виконуючи цей твір на концертах. Але це був справжній драйв, я б навіть сказав, «фатальний» драйв. Було боляче, але, незважаючи на це, було посправжньому добре. Тут назва означає всього лише те, що на інструменті ще можна грати ну ось так, ось так!!!

«Епітафія маркізу де Саду»

Свого часу я захоплювався маркізом де Садом, оскільки мене вражали крайні полюси в мистецтві. Зараз я до цього абсолютно байдужий, але на той час мене це дуже цікавило. Усе пов'язано із заповітом маркіза де Сада: він хоче, щоб його поховали десь у лісі, у безіменній могилі, без будь-яких ознак (надгробок, пам'ятник тощо), щоб зрівняли з землею. Щоб спалили його книги, і щоб пам'ять про нього назавжди зникла. Мені це здалося таким мужнім актом — людина хоче піти у повне забуття, у невідомість. І в мене з'явився такий твір, побудований на контрасті життя і смерті. Його життя, а точніше його твори, у яких людські інстинкти доведені до абсурду, зокрема й садистські, сексуальні і які завгодно інші. Тобто, цей твір — це втілення орґаїстичного буйства, доведеного до якихось крайніх меж — це один момент, а інший — це занурення в тишу, небуття, смерть. Чергування епізодів життєвої стихії, енергії та провалів у тишу, смерть, які передані за допомогою шерехів і стукотів.

Це одночастинний твір, побудований на контрастному чергуванні дієвих, стихійних епізодів, дуже віртуозних, ефектних — і статичних, шумових.

«Герстекер»

У цьому творі партія фортепіано досить віртуозна, квазіджазова, авангардна, зі стукотом-«грюкотом», з різноманітними ударами, але іронія полягає в тому, що поруч зі мною знаходиться персонаж, і перед ним на кількох

пультах стоїть партитурний папір. Усе, що я граю, він гарячково намагається фіксувати на нотному папері. Це виходить досить комічно. Чому саме «Герстекер»? Я дуже люблю Ф. Кафку, а Герстекер — це епізодичний персонаж з роману Ф. Кафки «Замок». Але мій твір до роману Кафки не має жодного стосунку. «Герстекер» — це слово мені здалося близьким самій музичній матерії твору. Вона переважно грюкає, рояль використовується як ударний інструмент. І фонетика слова «герстекер» теж мені здалася такою, що грюкає. Я подумав, що це слово буде добре передавати характер музики.

«Фалосипед»

У цьому творі я відштовхувався від назви. Мені прийшло в голову поєднати ці два слова «фалосипед». І я зрозумів, що з цих символів — лінії та кола можна створити цілу концепцію. Крім того, мені подобається оформляти деякі твори, які пов'язані з жанром перформансу, — якихось квазіархаїчних, язичницьких ритуалів. У цьому творі все це дуже органічно поєднується. Тут усе повинно мати характер ритуального дійства, що зрештою і вийшло. Це не конкретний ритуал, а тільки моя уява про ритуал у стилі постмодерну. Ударник працює з металобрухтом (відбиває ритм ногами, стоячи на залізних пластинах), дівчина в колі робить танцювальні рухи, а троє чоловіків дудять у пілососні шланги, і в кінці твору чотири персонажі зливаються в щось єдине. Але це все треба бачити.

«Танцюється»

Цей твір написано для Богдана Галасюка в супроводі фортепіано. Назва повністю відповідає музиці в тому сенсі, що твір має танцювальний характер. За стилістикою твір являє собою якийсь гібрид із рок-н-ролу (квадратність), джазу (трохи «придуркуватого»), коломийки і якогось російського танцювального начала. Твір віртуозний, має рондоподібну форму.

«Погана музика» (гобой і струнні інструменти)

У цьому творі я вирішив поекспериментувати — свідомо написати відверто погано — використовував поганий музичний матеріал, погану оркест-

ровку, розповзлася форма. Хотілося, щоб створювалося враження, ніби твір написав бездарний, але дуже претензійний композитор (натяк на дилетантизм). У ньому мені довелося боротися зі своїм прагненням покращувати музичний матеріал, але я свідомо його погіршував. Тут повна еkleктика — Вагнер, Станкович, Сильвестров, і все це в значно погіршеному вигляді.

«Песня о главном» (скрипка, баян, струнні інструменти і великий барабан)

Її тема — любов до Батьківщини, до країни, тобто типова тематика радянської масової пісні, суто радянська тематика. Я сприймаю її як дуже смішну тему — дурний пафос. Це викликало у мене якісь асоціації, що йдуть в чомусь від параду, ходи. Виконанням цього твору передбачено його триразове повторення.

«11 маленьких музичних перверсій³² для Анастасії Батюк» (баян соло)

Роман Юсипей попросив мене написати для нього твір. Це цикл, у якому кожна п'єса має свою назву. Анастасія Батюк — це вигаданий персонаж. У творі застосовано різні назви п'єс, наприклад, «Гей, Маруся», «В степах України», «Світить місяць», «Союз композиторів», «Невинність» (використано тему з «Лоенгіна»), «Осінь» (перформанс). Це все мініатюри. Цикл закінчується віртуозною п'єсою — «Оральний етюд» (суто програмна назва).

³² **Перверсія** (лат. *perversio* «перегортання»), або збочення, — термін, яким описуються відхилення від норми сексуальної поведінки у суспільстві. Поняття статевого збочення увійшло у вжиток із 1870-х років, коли у працях учених (насамперед Р. Крафт-Ебінга) була обґрунтована інтерпретація відхилень від нормальної сексуальності як хворобливих, що потребують лікування засобами медицини.

Интерв'ю з Кармеллою Цепколенко

По поводу оригинальности названий я никогда не задумывалась. Бывает так, что название приходит прежде, чем начинаешь сочинять произведение. Когда его обдумываю, у меня есть либо «сценарий», либо заказ известных тебе исполнителей. И уже зная их, можешь придумать название, которое будет соответствовать пьесе, её тематике или «сценарию». В таком случае название возникает ещё до написания музыкального материала.

Сценарий, или сценарная разработка — это тема моей кандидатской диссертации³³, разработанная мною методика. Это детальное продумывание сюжетной и драматургической линий, поэтому я считаю её своим маленьким ноу-хау. Сценарная разработка имеет несколько видов: литературная, импульсная, идейная и т. д. Когда эта методика возникла, я апробировала её, как бы пропустив сквозь себя, и с её помощью написала много произведений.

Но у меня есть много сочинений, которые не имеют каких-то особых названий. И потом, если писать произведение для двух инструментов, как например, серия «Дуэль-Дуэт» то, естественно, я даю произведениям именно это название и объединяю их в цикл: либо же «Соло-Соллисимо», «Соло-Моменто» — у них нет как такового названия, у них есть жанровое наименование.

Мне не хочется называть сочинения такими жанровыми обозначениями, как соната, сюита, рондо. Они упрощают название. Эти понятия возникли давно и в то время соответствовали своему назначению. Сейчас этого недостаточно. Мы должны расширить эти названия. Я всегда добавляю еще какое-то уточнение. Взять хотя бы оперу — «мини-моноопера» или концерт — «концерт-драма».

³³ «Совершенствование форм и методов учебной работы в композиторском классе: к проблеме “сценарной” разработки музыкального материала» (Москва, 1990). Аспирантура Московского педагогического института имени В. И. Ленина (ныне Московский педагогический университет).

Я всегда выбираю то название, которое больше всего подходит для конкретного произведения. Смысл идёт от концепции, сценария произведения. Если названия нет после написания нотного текста, я перебираю литературные источники на том языке, от которого шёл заказ. Если заказ идёт от немецкой стороны, то, естественно, я стараюсь сделать оригинальное название на немецком языке. Конечно же, я иду от первоисточника, чтоб это не был перевод, чтоб это был оригинал на исконно немецком (я мыслю на немецком языке). Кантата «Фаустове свято» на слова Ю. Андруховича, оно вот так и звучит. Я не перевожу его. Оно идёт по литературе кириллицы. Его трудно перевести. Есть оригинальные названия по-русски и по-украински, и они не переводятся.

У меня нет латинских названий, хотя я хорошо знаю изречения на латинском языке. мода на латинские названия была в 1950—1970-е годы, но моему поколению это уже немного приелось.

Если говорить о моде на особые, вычурные или эксклюзивные названия, то я думаю, что если это сделано специально, то это всегда чувствуется. Когда это сделано, так сказать, натурально, то я не считаю, что это вычурность и какое-то желание выделиться из всех. Это должно быть очень органично.

Я не считаю, что есть музыка непрограммная, программа есть везде. Я её называю — сценарием. Видит или чувствует её композитор — он ещё не знает. Бывает, что ты не вытащил из подсознания этот «сценарий», но он есть, он существует. Но бывает и так, что не хочется выносить название на всеобщее обозрение, оно очень личное. И произведение идёт под жанровым названием. Но для композитора оно существует, программа есть.

Как правило, композитор, имея в себе какой-то импульс, потенциал к написанию произведения, обдумывает сюжетную канву, и это, видимо, находится у него в подсознании. Через некоторое время, при написании, начинается переработка материала. Ты начинаешь «вытаскиваешь» все образы, ко-

торые у тебя в подсознании, и начинаешь создавать уже языком музыки тот самый материал. Поэтому возникает вопрос — «Смог ли ты вытащить всё вместе с названием?».

У меня есть такое произведение, как «Поминальная симфония». Я изначально не писала к этому произведению название. Оно существовало просто как симфония. После репетиций музыковед В. Я. Редя, которая вела этот концерт, предположила, что эта музыка может быть связана с народными традициями, эпосом. Возможно, с армянскими традициями, интонациями. Я вспомнила, что писала это произведение в Доме творчества в Иванове, находясь одна, в отрыве от своей семьи, от одесского окружения (я восстановила этот момент по своим дневникам). Как раз тогда я думала о тех проблемах, которые возникли у моих предков, когда они эмигрировали из Армении в Украину из-за вторжения турецких войск в Восточную Армению. Я очень часто вспоминала о тех событиях. Это своего рода генетическая память, в «Поминальной симфонии» — память о событиях 21–28 мая 1918 года, и она ощущается в мощных эпизодах тутти. Город Сардарapat, где мы жили, — это там, где были битвы между турками и армянами. И именно В. Я. Редя вывела меня на материал, связанный с геноцидом. Премьера была как раз 24 апреля, это день памяти. И это пример, когда название возникло после написания произведения.

«Когда нитка порвётся, ей никогда не собрать весь жемчуг вновь»

Эта цитата была взята из стихотворения М. Цветаевой, написанного на немецком языке. Но у меня был русский перевод стихотворения. Эта фраза очень хорошо подходила к самому произведению, кроме того, перед тем как написать это сочинение, у меня случилась такая же история. Я порвала нитку жемчуга (не натурального) на фестивале, и он остался у многих людей. И потом, когда мы встречались, мне каждый дарил по жемчужине.

«Лифт желаний» — это был заказ ансамбля из Словении. Само название вышло из естественной философской проблемы, что человек всегда

очень многого хочет. Это зависит и от самой сущности человека, и от того, как он воспитан, что он может, и как все эти желания он сможет осуществить. «Лифт» — это этажность. У каждого есть свой «потолок» (у кого-то двухэтажный или пятиэтажный, а у кого-то высотка), и эти желания, естественно, есть у каждого человека, но всегда есть тот потолок, который эти желания может остановить.

Інтерв'ю з Олександром Щетинським

Назва — це частина самого твору, складова його структури, яка має свою роль. Вона може нести певну конструктивну ідею, або виступати загальним емоційним імпульсом для слухача. Іноді назва має продовження в самому тексті твору і впливає на музичний матеріал, його організацію та на прийоми роботи з ним. Можливі й інші «ролі» назви, але вона завжди повинна бути не випадковою і тісно пов'язаною з музикою. Якщо назва глибоко впливає на структуру твору, я пишу про це в анотаціях, які зазвичай друкують у програмах до концерту або у фестивальных буклетах.

Загалом же, питання вибору назви — це завжди найважливіший етап моєї роботи над твором, іноді дуже складний і, на жаль, не завжди вдалий. Іноді знайти потрібний заголовок допомагають колеги або друзі. Наприклад, назва симфонічного опусу «Земля Франца Йозефа» виникла не відразу, спершу була інша назва, і оркестр навіть розпочав репетиції твору під попередньою назвою, але диригент Микола Дядюра порадив його змінити, і мав рацію — стара назва була набагато гіршою.

Я досить часто використовую традиційні й жанрові назви, це залежить від твору — чи потрібно в кожному конкретному випадку шукати оригінальну назву, або може підійти звичайна назва, наприклад, «соната» або «концерт». Але я ніколи не давав програмних уточнень жанровим назвам. Окремий випадок, коли назва є особливою, і жанрове визначення стає її підзаго-

ловком — це бувало в «Дізнайся собі», симфонії для хору *a cappella*; «*А prima vista*», концерті для оркестру та ін.

Зазвичай я даю назви українською та англійською мовами водночас, іноді також приєдную російську, якщо твір буде виконуватися в Росії. Часто одна з версій є основною, а решта — перекладом. Буває, що версії різними мовами не повторюють одна одну на 100% і не є дослівним перекладом, — це в тих випадках, коли назву іншою мовою краще трохи перефразувати. Наприклад, кантата «*Apostle John's Testimony*» російською називається «Апостол Иоанн свидетельствует», українською «Апостол Іван засвідчив» (причина відмінностей — природа мов). Інший приклад: опера «Бестіарій» в німецькій постановці називалася «*Verwandlungen*», тобто «перетворення», тому що слово «*Bestiarium*» має негативний відтінок у німецькій мові. До речі, перефразування назви або навіть його заміна — часте явище в кінематографі, коли показ картини відбувається в іншій країні.

Безумовно, назва та її мова, особливо якщо це щось стале, тягнуть за собою величезний слід смислів. Якщо автор назвав твір «симфонія», це означає, що за ним шикуються тіні всіх раніше написаних симфоній. Якщо назва «Реквієм», значить, за ним з'являться тіні старих реквіємів тощо. Якщо автор цього не усвідомлює і безвідповідально розкидається такими назвами, тим гірше для автора. Мені здається, що композитори, вигадуючи назви, повинні шукати нові, особливі смисли, але насправді так буває не завжди (однак, не тільки у сфері назв, а й у самій музиці, яка не повинна бути безглуздою).

На мій погляд, особливі та ексклюзивні назви — це не зовсім мода, а скоріше прикмета часу, і почалося це досить давно — ще в середині ХХ століття і навіть раніше. Проблема не в поширеності таких назв зараз, а в тому, що вони часто не мають якогось смислового навантаження, або їх смисли важко розшифрувати без додаткових пояснень, тобто назва не стає невід'ємною частиною звукової структури твору, а входить у його літературну прибудову. Тоді виникає питання, чи потрібна будівлі ця прибудова або, мо-

же, це не прибудова, а будівельний вагончик, у якому зберігався інструмент і робочий одяг будівельників; але коли будівництво закінчено, вагончик прибирають разом із його вмістом. Я думаю, це частина більш загальної проблеми — змістовної складової, як усього твору, так і його окремих деталей, зокрема й назви.

Сучасна програмність відрізняється за своїми принципами від романтичної. Не думаю, що будь-який твір із нестандартною назвою стає програмним. Назвою може позначати якусь структурну або технічну ідею, загальний емоційний тонус, але в цьому випадку програмності немає. Колись програмність розуміли все-таки як зорієнтованість на певний літературний сюжет, але зараз це рідкість. Зате тепер часто інструментальний твір називають так, як раніше називали оперу або кантату, коли назва далеко не вичерпувала всієї проблематики твору. Наприклад, «Винова краля» — опера не тільки про Графиню, а й про багато що інше, а «Ріголетто» — не тільки і не стільки про Ріголетто. Ось «Сила долі» або «Перстень нібелунга» — це ближче до того, щоб визначити щось головне у творі, але й тут назвою позначено тільки частину величезного смислового поля. Узагалі, це дуже цікава тема для осмислення.

Я вважаю, що твір «**Shapes and colours**» (англ. буквально «Форми і кольори») російською краще називати «Силуэты и краски», а українською — «Обриси і кольори». Коли я написав цей твір, то почав думати, як його назвати. Мені завжди важливо, щоб назва була не випадковою, а відображала б те, що реально є у творі. Навіть такі традиційні назви, як «симфонія» чи «концерт», мають відповідати написаному у творі. Ось мені й здалося, що у цьому опусі передусім є силуети (мелодичні лінії) і барви (темброві згущення, логіка тембрових контрастів), звідси й назва.